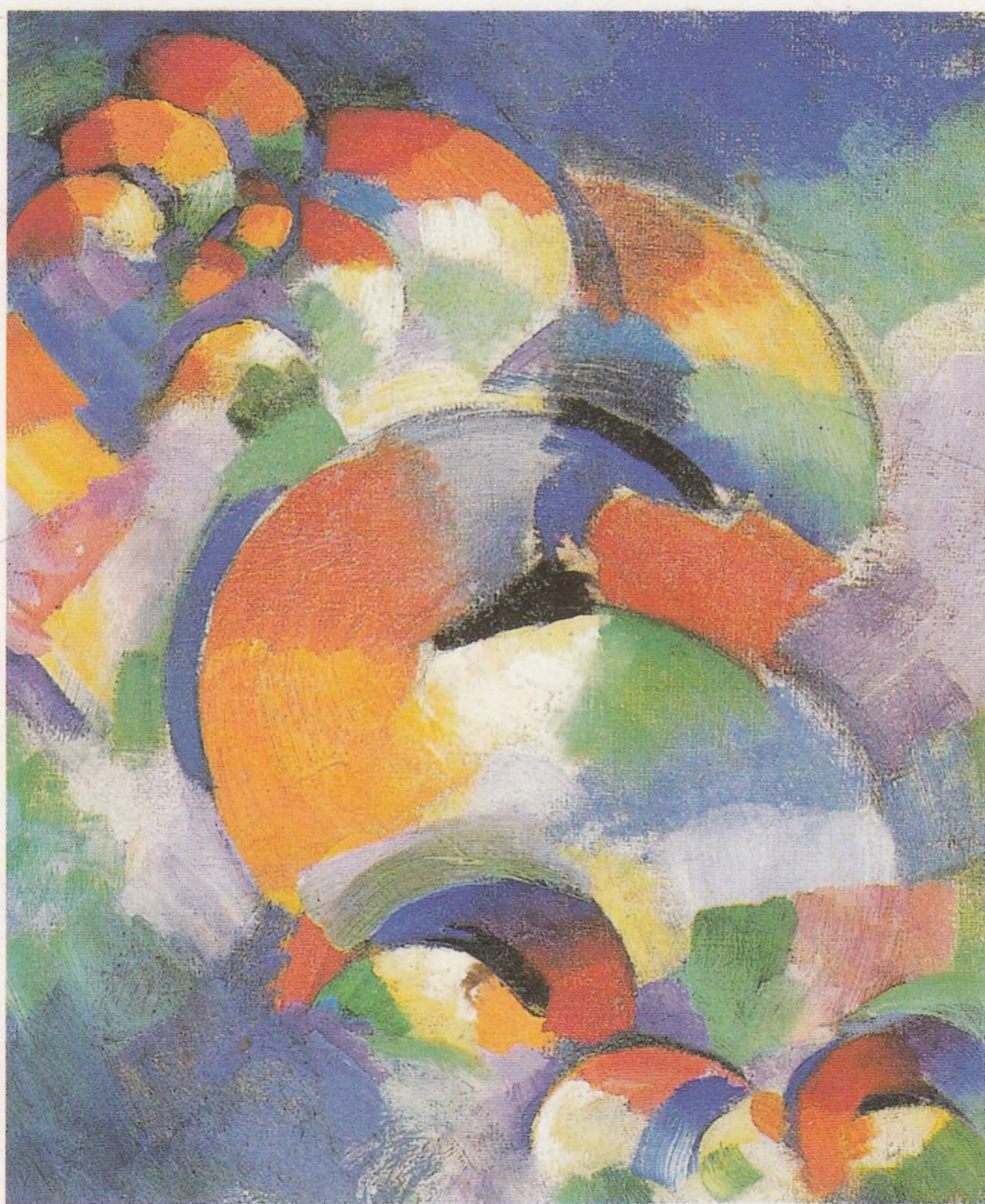
المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومي للترجمة

رينيه ويليك

تاريخ النقد الأدبي الحديث

١٧٥٠ - ١٩٥٠



الجزء الخامس: النقد الإنجليزي

١٩٠٠ - ١٩٥٠

ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد

417

المشروع القومى للترجمة

تاريخ النقد الأدبى الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

المجلد الخامس

النقد الإنجليزى

١٩٠٠ - ١٩٥٠

تأليف : رينيه ويليك

ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد



٢٠٠٤

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٤١٧
- تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الخامس)
- تأليف : رينيه ويليك
- ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- الطبعة الأولى : ٢٠٠٣

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

A History of Modern Criticism

1750 - 1950

By

René Wellek

Vol. 5

English Criticism

1900 - 1950

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo.

Tel : 7352396 Fax : 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

تصدير للمجلدين الخامس والسادس 7

مدخل إلى المجلدين الخامس والسادس : المنهج والمدى 17

(١) الرمزية فى الإبداع الإنجليزى 33

و . ب . ييتس 37

آرثر سيمونز 57

جورج مور 69

(٢) النقاد الأكاديميون 79

والتر رالى وآرثر توماس كويلر - كوتش 85

أ. س . برادلى 93

أولفر إلتون 117

والتر باتون كِـرْ 127

هربرت جريرسون 133

هـ . و . جارود 139

(٣) جماعة بلومزبرى 147

روجر فراى 151

كليف بل 157

ليتون ستراتشى 163

فرجينيا وولف 175

إدوارد مورجان فورستر 205

ديزموند مكارثى 215

(٤) الرومانسيون الجدد 223
جون ميدلتون مرى 227
د . هـ . لورانس 265
ج . ويلسون نايت 285
هربرت ريد 305
كريستوفر كودويل 313
(٥) المبتكرون 319
ت . إ . هيوم 325
إزرا باوند 337
ويندام لويس 365
(٦) ت . س . إليوت 375
(٧) أ . أ . ريتشاردز 441
(٨) ف . ر . ليفس وجماعة سكروتنى 467
(٩) ف . و . بتسون 507
(١٠) وليم إمبسون 523
المصطلحات : إنجليزى – عربى 551
الأعلام : إنجليزى – عربى 563

تصدير للمجلدين الخامس والسادس

هذه الكتب استغرقت مدة طويلة من الزمن لإعدادها . وكنت قد نشرت عدة مقالات عن انتقاد الأفراد عبر السنين ، وهي مبعثرة في الدوريات وبيانها في قائمة التشكرات التي سأدرجها .

وأنا في تخطيط هذا التاريخ بالنسبة للنصف الأول من القرن العشرين سرعان ما أصبحت واعيًا بأنه لا يمكن أن يُنَظَّم على غرار الأربعة مجلدات السابقة ، والتي كانت تتحرك بسهولة من قطر إلى قطر آخر . في المجلد الأول من فرنسا إلى إنجلترا ثم إلى إيطاليا وألمانيا ، وفي المجلد الثاني من ألمانيا إلى فرنسا وإيطاليا وإنجلترا ثم ألمانيا مرة أخرى ، وفي المجلدين الثالث والرابع جاءت أُطُر الفصول عن الأقطار المختلفة على أساس فصول عن النقد الفرنسي من أوائل مؤرخي الأدب المقارن إلى الرمزيين .

وعلى أية حال أصبح واضحًا أنه في بواكير القرن العشرين قد حرّر العالم الإنجليزي والأمريكي نفسه من الروابط السابقة مع أفكاره الأوربية – وفي التطبيق مع فرنسا – وأن التبادل كان ضئيلاً ، ومن المؤكد أن النقد الفرنسي والألماني والإيطالي والروسي والإسباني قد تجاهل الإنجليز والأمريكيين بشكل يكاد يكون تامًا ، والموقف لم يكن حالكًا جداً تمامًا على الجانب الآخر من القنال والمحيط الأطلنطي : فالكتاب والفلاسفة وعلماء الجمال في القارة الأوربية كانوا هم بالأحرى – وليس النقاد – الذين شرعوا في التأثير على النقد الإنجليزي والأمريكي . ولقد تبدى كارل ماركس قابعًا وراء النقد الاجتماعي بشكل كبير ، وإن كان يصعب تبين هذا من النصوص المحددة ، وفي الولايات المتحدة الأمريكية يمكن للإنسان أن يتحدث عن حركة ماركسية شاملة إبان الكساد الاقتصادي في الثلاثينيات ، وفي إنجلترا كانت هناك ثورة قصيرة من النقد الماركسي قبل نشوب الحرب العالمية الثانية مباشرة، وكان هناك ناقدان إنجليزيان هما: كريستوفر كودويل ، ورالف فوكس ماتا إبان فترة الجمهورية في الحرب الأهلية الإسبانية ، ولقد بدأ فرويد وفي أعقابه كارل يونج – المختلف عنه تمامًا – التأثير في النقد الأدبي، ولم يقتصر الأمر على الكتّاب الذين طالبوا باللجوء إلى التحليل النفسي كمنهج،

بل امتد الأمر إلى آخرين لم يلتقطوا إلا أفكاراً عامة جداً عن دور الأمور الجنسية واللاشعور والأحلام والمفاهيم من أمثال عقدة أوديب ، والكبت ، واللاشعور الجمعى ، والطُرز بدأت فى الظهور على الساحة النقدية ، ولقد كان برجسون لفترة ما ذا تأثير مهم فى إنجلترا ، وقبع نيتشه أساساً وهو يؤثر باعتباره مفكراً أخلاقياً أو لا أخلاقياً وهو فى خلفية الصورة . لكن نقاد الأدب المتأثرين بأفكاره الأوربية ظلوا مجهولين تماماً .

ويمكن إدراج استثناء بالنسبة لأصحاب الإشكالات الفرنسيين المعادين للرومانسية مثل بيير لاسير والمختلف عنه جداً جوليان بنْدا اللذين كانا معروفين عند ت.إ. هولم ، وت.س. إليوت ، وهربرت ريد وآخرين ، وهما اللذان قد قرأهما فى أمريكا إرفينج بابيت ، لكنهما كانا بالفعل أصحاب أيديولوجيات وأصحاب دعاية وليسوا نقاد أدب حقًا .

وكان ت.س. إليوت وإزرا بوند الوحيدين اللذين لهما صلات مع الناقدين الفرنسيين الأصليين : رمى دى جورمونت ، ورامون فرنانديز ، والأكثر أهمية – وإن كان يصعب تتبع الأمر بالتفصيل – كان تأثير بنديتو كروتشه الذى تُرْجم كتابه المبكر «علم الجمال» عام ١٩٠٧ ويبدو أنه كان كتابه الوحيد الذى كان له تأثير فى ذلك الحين.

وفى أمريكا وجد كروتشه الشارح الأمين له فى شخص جول إ. سبينجارن ، وهناك فيلسوف إنجليزى هو روبين كولنجوود كان له تأثير من خلال كتابه عن علم الجمال : «مبادئ الفن» (١٩٣٤) وكتاباته عن نظرية التاريخ ، وكان النقاد الروس والألمان المعاصرون مجهولين تماماً فى العالم الناطق بالإنجليزية قبل الخمسينيات ، ومن ثمّ فإنّ تداول أفكاره الأوربية بمعزل عن النقد الإنجليزى والأمريكى يبدو ضرورياً ومبرراً تماماً .

ولما كان عدد الدراسات قد فاق حجم المجلد المعقول فقد تقرر تقسيم العمل إلى مجلدين : النقد الإنجليزى فى المجلد الخامس ، والنقد الأمريكى فى المجلد السادس .

ويستطيع المرء – صراحة – أن يعرض حججًا قوية بالنسبة للعلاقة الوثيقة بين التراثين فى هذا القرن . ولقد جرت البرهنة بشكل مدهش على هذا من أن الأمريكيين إزرا بوند وت. إس. إليوت – الذى وصل إلى إنجلترا قبل نشوب الحرب العالمية الأولى بقليل – لم يقتصر الأمر على تأثيرهما فى النقد اللاحق فى إنجلترا وأمريكا بل أصبحا

أيضاً الشخصيتين المحوريتين فى تحويل الذوق وتغيير النظرية فى هذا القرن ، وهناك إنجليزى أثر تأثيراً بالغًا على النقد فى كلٍ من بلده وأمريكا هو أى.أ. ريتشارد فقد أمضى عشرين عامًا رائعة (١٩٤٣-١٩٦٣) كأستاذ فى جامعة هارفارد . وكان ج. ويلسون نايت أستاذ الإنجليزية بجامعة تورنتو لمدة تسع سنوات (١٩٣١-١٩٤٠) قبل أن يعود إلى وطنه إنجلترا .

وهناك نقاد إنجليز آخرون جاءوا إلى أمريكا على الأقل كمحاضرين ومدرسين فى المدارس الصيفية (وليم إمبسون ، وهربرت ريد) أو مثل ف. ر. ليفس انطلقوا فى جولات محاضرات منظمة ، وهناك شخصيات غير أكاديمية مثل د.هـ. لورانس الذى أمضى أوقاتًا طويلة فى الجنوب الغربى للولايات المتحدة الأمريكية ، لكنه كتب عن الأدب الأمريكى قبل أن يطأ أرضها .

وقد سارت الحركة أيضاً فى اتجاه مغاير ؛ فبجانب أولئك الذين قرروا الإقامة فى أوربا - إليوت ، وبوند ، وسانتايانا - علينا ألا ننسى أن تلك السنوات من الدراسة فى إنجلترا كان لها تأثيرها على الباحثين الأمريكيين من أصل جزيرة رودس (چ.س. رانسوم ، ف. أو . ماتيوسن ، وكلينث بروكس ، ور. ب وارن) .

وقد أمضى آخرون فى أواخر حياتهم ردحًا من الزمن فى إنجلترا أساتذة زائرين (آلان تيت ، ور. ب. بلاكمور ، وليونيل تريننج) ، وبطبيعة الحال كان الطلبة والأساتذة الأمريكيون زواراً نهمين للمعرفة فى إنجلترا ، وكانوا يترددون ويستفيدون من مكتباتها . وإن حركة القرن العشرين - بوفرة وسرعة السفر المتزايدة - جعلت هذه الاتصالات أكثر بكثير عما كان الأمر عليه فى القرون السابقة ؛ ولكن حتى بدون العلاقات الشخصية فإن تبادل الكتب بين الأقطار كان سريعًا ، وكان فى الأغلب حاسمًا فى تأسيس الشهرة واستدامتها .

لقد ظهرت الكتب بانتظام - وغالبًا بعد تأخير بسنة - فى الطبعات الأمريكية ، والكتب الأمريكية ظهرت لها طبعات إنجليزية - وإن لم يكن هذا كثيراً - وإن دراسة هذه التبادلات قد تظهر فروقًا وتباينات عديدة ، ولكنها تظهر أيضاً كيف أن التجارة العالمية للكتب كانت أداة رئيسية لنشر الأفكار النقدية .

وبينما كل هذا حقيقى فإن المرء لا يستطيع من جهة أخرى أن ينكر أن النقد الإنجليزى والأمريكى فى النصف الأول من هذا القرن(*) تطور بشكل منفصل .

لقد كان الوضع فى القطرين – على سبيل المثال – فى ١٩١٠ مختلفًا تمامًا : ففى إنجلترا كانت جماعة بلومزبرى (١) قد بدأت تهيمن ، وكانت الدراسة مركزة فى أيدى المتزمّتين المهذبين ، وفى الولايات المتحدة الأمريكية كان النقد الصحفى فى أيدى مروّجى الفضائح ، وفى أيدى نقاد الحضارة العملية الأمريكية ، وقد أثنى هؤلاء النقاد على الرواية الطبيعية التى تهاجم البيئة التى كان الكاتب مرغمًا على العيش فيها ، وفى الجامعات سادت الدراسة القائمة على الوقائع المتثاقلة ، وكانت تلقى هنا وهناك تحديًا من جانب أصحاب النزعة الإنسانية الجديدة الذين استمدوا من أرنولد الإلهام للحفاظ على التراث الكلاسيكى ، ولقد اختلفت الدراسات اختلافًا بينًا على الأقل حتى ظهور النقد الجديد ، وحتى فيما بعد ظل التمايز قائمًا بشكل جلىّ ، وتأثير أتباع ليفْس فى إنجلترا كان يلقى صدى واهيًا فى أمريكا ، بينما أشخاص من أمثال إيفور وينترز أو كينث بيرك ظلوا محليين فى الولايات المتحدة الأمريكية .

ومن بين النقاد الأمريكيين لا نجد إلاّ إدموند ويلسون هو الذى حقق نجاحًا فى إنجلترا ، ومما يدعو للمفارقة أنه يمكن وصفه – فى عدة مسائل – على أنه الإنسان الذى يبغض إنجلترا ، وبكتابة تاريخ النقد الإنجليزى والأمريكى فإن الترتيب المنفصل فى الوصف التاريخى أمرحتمى، بصرف النظر عن أن العلاقة بين التراثين كانت قوية .

★ ★ ★

إن المجلدين الأولين من هذا التاريخ كان فى خلفيتهما عمل مسهب يقتضى إدراج الملاحظات والمختارات المترجمة من الفرنسية ، والألمانية ، والإيطالية ، والروسية ، والدنماركية ، ولما كانت الاقتباسات فى هذه المجلدات الحالية الجديدة باللغة الإنجليزية

(*) يقصد القرن العشرين . (المراجعة اللغوية) .

(١) هى جماعة من الكتاب كانت تعيش فى منطقة بلومزبرى فى لندن قبل الحرب العالمية الأولى وأثناءها وبعدها ، والشخصيات الرئيسية فى هذه الجماعة : فرجينيا وولف ، وكليف بل ، وروجرفراى ، ومانيار دكينز ، وفورستر . وكان لهذه الجماعة تأثير على : عالم الأدب ، والفن ، والفلسفة . (المترجم)

فقد جرى حذف مثل هذا الاقتضاء لإدراج النصوص . إلا أننى لا أزال أصرّ على الإشارة الكاملة لكل اقتباس ؛ لأن أحد مطالب تاريخى هذا هو أنه قائم على فحص دقيق لكل كتاب جرى اقتباسه ، ولكن الآن بدلاً من إيراد أرقام تشير إلى الملاحظات المجمعة فى الآخر لجأت إلى إدراج موجز فى النص أينما أمكن هذا ، وعندما يكون النص المرجعى أكثر طولاً مما سيقطع تدفّق العرض فإن التوثيق يتم إدراجه فى الملاحظات التى جرى تقليصها بشدة . وقائمة المراجع ترصد الكتب المستخدمة ، وهناك عدد مختار صغير جداً من التعليقات عن المؤلفين أو الموضوعات المطروحة للبحث ، واليوم يوجد عدد ضخم من مصادر المعلومات الببليوجرافية مثل «الببليوجرافيا السنوية» ولهذا يبدو أنه من غير الضرورى إدراج كل بند ، والاختيار مركز على التعليق على النقد الأدبى للمؤلف موضع البحث ، زيادة على ذلك فأحيانًا ما يتم إدراج الببليوجرافيا والمناقشات العامة عندما تكون مفيدة لدارسى النقد .

ولقد تقدم الأصدقاء باقتراحات وملاحظات نقدية عبر السنوات ، وبعضهم قرأ أجزاء من المخطوطة أو علقوا على المقالات المنشورة ، وأنا أقر بالشكر الجزيل – بصفة خاصة – لعون صديقى القديم ومشاركى فى التأليف أوستن وارن [٢] ولورى نلسون الابن ، وبربارا روسكرانس ، وقارئ مجهول للفصل الذى عن ت.س. إليوت .

وعبر السنين تعرضت لمقتضيات ألجأتنى إلى مؤسسات قدمت عونها لى من أجل مشروعات كتابتى هذه ، وأحب أن أعبر عن شكرى لمؤسسة جوجنهايم التى منحتنى زمالة لمرة ثالثة فى أعوام ١٩٦٦-١٩٧٦ ولقد كنت محاضراً فى مؤسسة فولبرايت بألمانيا وحاضرت عن النقد الأمريكى فى ربيع عام ١٩٦٩ ، وبعد تقاعدى من جامعة ييل عام ١٩٧٢ كنت زميلاً متقاعداً فى مؤسسة إنداومنت القومية للإنسانيات فى عام ١٩٧٢-١٩٧٣ ولقد دعمتنى مؤسسة روكفلر ثلاث مرات لإقامة مدتها شهر فى مركز المؤتمرات والدراسات فى بللاجيو فى أعوام ١٩٦٦و١٩٦٩ و١٩٧٧ ، كما كنت زميلاً فى معهد الإنسانيات بجامعة كورنل عام ١٩٧٧ .

(٢) اشترك رينيه ويليك وأوستن وارن فى تأليف كتاب «نظرية الأدب» الصادر عام ١٩٤٩ . (المترجم)

وأحب – أيضًا – أن أتوجه بشكرى للمكتبات التى لجأت إليها ، وبدون عون حر من جانب مكتبة جامعة ييل ما كان يمكن لهذا الكتاب أن يُكْتَب ، ولقد استشرت أيضًا – بين الفينة والفينة – مكتبات جامعة كاليفورنيا فى سان دييجو ، وريفر ساندوسانتا بربارا ، وكذلك مكتبات جامعة واشنطن فى سياتل وجامعة إيوا ، وجامعة إنديانا فى بلومنجتون ، وجامعة برينستون ، وجامعة كورنل ، والمكتبة البريطانية بلندن ، ومكتبة بودليان فى أكسفورد ، ومكتبة جامعة مينز وألساندرينا ، ومكتبة جامعة روما .

والمحرران فى مطبعة جامعة ييل ألن جراهام وجاى ليامز يستحقان شكرًا خاصًا على عنايتهما ، وكذلك الأمر بالنسبة لكريستوفر للين الذى قام بإعداد فهارس الأعلام .

نيوهافن ، كونكيتكت ر.و.

أبريل ١٩٨٥

شكر

لقد استخدمت مقالاتى التالية وأحيانًا كنت أتوسع فيها أو أقتضبها أو أغيرها :

المدخل : «تأملات عن تاريخى للنقد الأدبى الحديث» (١٩٧٧) وقد أعيد طبعه فى «الهجوم على الأدب ومقالات أخرى» (١٩٨٢) .

«أ.س. برادلى وشيكسبير واللامتناهى» (١٩٧٥) .

«فرجينيا وولف ناقدة » (١٩٧٧) .

«النقد الأدبى لأعمال د.هـ. لورانس» (١٩٨٣) .

«النقد الأدبى لإزرا بوند» (١٩٧٦) .

«نقد ت.س. إليوت» (١٩٥٦) .

«حول إعادة قراءة إ. أ. ريتشاردز» (١٩٦٧) .

«النقد الأدبى لفرانك رايموند ليفس» (١٩٦٤) .

«ليفس فى أواخره» (١٩٨١) .

«النظريات الأدبية للناقد ف. و. بتسون» (١٩٧٩) .

مدخل إلى المجلّدين الخامس والسادس :
المنهج والمدى

لقد تبحّرت بالقراءة فى الأدب الجديد المتسع عن التأريخ ، والذى سادته على الأقل فى العالم الأنجلو - أمريكى مناهج الفلسفة التحليلية ، ولكننى خرجت من هذه القراءة محبطًا ؛ وذلك لأن كل هذه الكتب والأبحاث هى - من الناحية العملية - تحلل مشكلات ليست لها إلا صلة واهنة ، أوليست لها صلة بالمرة بكتابة تاريخ النقد ، ومعظم هذه المناقشات معنية بمشكلات المسئولية الأخلاقية أو تتعلق بتوجيه اللوم ، معنية بالسلوك الإنسانى السوى أو الشاذ ، معنية بحوادث مثل الوفيات الفجائية والاغتيالات ، وعلينا أن نهتم بمشكلات مثل «لماذا قام بروتس باغتيال قيصر ؟ » أو «لماذا مات لويس الرابع عشر ميتة غير شعبية ؟ » ولا نكاد نجد فى أى موضع المشكلات المختلفة للغاية لتاريخ النقد حتى مثاره ، وعلينا أن نتوجه إلى شىء آخر بحثًا عن أوجه التشابه أو النماذج الممكنة .

وواضح أن تاريخ النقد يختلف اختلافًا بيِّنًا عن التاريخ السياسى أو الاجتماعى أو الاقتصادى فى مجال بارز واحد . إن النصوص التى يتأسس عليها تاريخ النقد متاحة بشكل مباشر ويمكن قراءتها والتعليق عليها ، وتفسيرها والتجادل حولها ؛ ونقدها بالتالى كما لو كانت قد كُتبت بالأمس رغم كونها قد تكون قد كُتبت - مثل كتاب «فن الشعر» لأرسطو - منذ ما يقرب من ألفين وثلاثمائة سنة أو نحو ذلك ؛ ومن ثم فإن تاريخ النقد ليس تاريخًا بالمعنى الذى نكتب به مثلاً تاريخ المعارك . إن معركة واترلو يجب إعادة بنائها من الوقائع المسجلة بناء على شهود عيان ، أو من الأوامر المكتوبة أو الأمزجة أو على وجه الاحتمال من بعض البقايا المادية ، على حين أن نصوصًا مثل نصوص هوميروس وأفلاطون حاضرة بمثل ما أن البارثينون - الصرح اليونانى - لايزال حاضراً ، أو اللوحات الجدارية لجيوتو فى كنيسة أرنا لا تزال قائمة ، زيادة على ذلك فإن تاريخ النقد يختلف عن تاريخ الفن أو تاريخ الشعر بأنه ليس مواجهًا بمهمة أن ينقل من وسيط - أو من لغة أو شفرة حسب ما نقول بمقتضى الشائع الآن - إلى وسيط آخر ، وبكتابة تاريخ النقد فإننا نستخدم ويجب أن نستخدم اللغة نفسها (حتى لو ترجمنا اليونان فى القديم) ، أى لغة المفاهيم . بالاختصار إن تاريخ النقد

يعرض المشكلات عينها مثل : كل تواريخ الأفكار ، وتاريخ الفلسفة ، تاريخ علم الجمال ، والفكر السياسى والدينى والاقتصادى ، واللغويات ، وعديد من أفرع المعرفة الأخرى .

وهكذا لدينا بعض العون والنماذج ، وليس كثيراً – لسوء الحظ – ما نستطيع أن نتعلمه من التواريخ الأخرى للنقد . إن التاريخ العام الوحيد الذى يسبق كتابى هو كتاب جورج سنتسبرى الذى يرجع إلى ١٩٠١-١٩٠٤ وهو تاريخ ضد التنظير بشكل متعمد ، وهو تاريخ انطباعى للذوق الأدبى ، لقد تشكّى سنتسبرى من «خطأ جمع النسيج بعد الأسئلة التجريدية عن طبيعة الشعر وتبريره »[١] ، ولا نكاد نتأمل فى منهجة فى الكتاب إلا ليقدم لنا خرائط وعمليات نسخ ، ويمكن تعلّم المزيد من العرض التحليلى الذى قدّمه ر.س. كرين لكتابه چ.و. أتكنز «النقد الإنجليزى : القرنان السابع عشر والثامن عشر» (١٩٥٣) . لقد رفض تلخيص أتكنز للمذاهب ، وأراد تحليلاً تأريخياً تعاقبياً متسلسلاً للنصوص الخاصة ، أراد «تأريخاً بدون تعليقات مسبقة عن ماهية النقد أو ما يجب أن يكون عليه» ، أراد تأريخاً بدون أطروحة ، أراد هدفاً أعتقد أنه مستحيل نواله كما أنه غير مرغوب فيه .[٢]

ولقد قيل المزيد عن كتابة تاريخ الفلسفة ، ويمكن للمرء أن يتتبع تاريخ التأريخ للفلسفة من ديوجين لايرتس فى القرن الثالث الميلادى إلى موجز القرن الثامن عشر الذى كتبه يعقوب بروكر (١٧٤٢-١٧٦٧، خمسة مجلدات) وقبلهما چوليب تنمان وكتابه الذى يقع فى اثنى عشر مجلداً (١٧٩٨-١٨١٧) إلى كتاب هيجل «محاضرات تاريخ الفلسفة » (نشر فى ١٨٣٣-١٨٣٦ ولكن على أساس مخطوطات وتدوينات للطلبة يرجع أحياناً إلى ١٨١٥-١٨١٦) ، وكل تواريخ الفلسفة التى تسبق الفلاسفة بترتيب ، إما وفق المدارس (الأفلاطونية ، الشكّية ، الأبيقورية ، الواقعية إلخ) أو تعاقبياً مع طموح ثان يتم هذا على نحو حيادى ووصف وإن كان من السهل فرز وجود تحامل قائم

(١) جورج سنتسبرى : «تاريخ النقد» ، الطبعة الثالثة . (١٩٠٨) ، المجلد الأول ، ص ٣٦ .
(٢) ر.س. كرين : «چ. و. أتكنز : النقد الأدبى الإنجليزى : القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر » مجلة يونفرستى أوف تورونتو العدد ٢٢ (١٩٥٣) ، أعيد نشره فى « فكرة الإنسانيات » (١٩٦٧) ، المجلد الثانى .

ضد فلسفة ليبنتز من جانب بروكسر أو الكانتية على يد تنمان ، ومع هيجل فإن التصور الكلى لتاريخ الفلسفة تغيّر تغيرا جذريًا ، فهيجل يقرر فى مقدمته – بحزم – أن «تأريخ الموضوع يتوقف توقفًا شديدًا على المفهوم الذى لدى المرء عنه» ، وهو يعترف بأن الفلسفة – وهذا ينطبق أكثر على النقد – «فيها قصور إذا ما قورنت بالعلوم الأخرى وذلك أنه توجد فيها أشد وجهات النظر تباينًا عما يجب أن تفعله الفلسفة أو تستطيع أن تفعله » ، ولكن أولئك الذين يشتكون من تنوع تجليات الفلسفة هم – كما يقول هيجل بمظهر غير معتاد من الفطنة الجافة – مثل الرجل الذى نصحه الطبيب أن يأكل فاكهة ، ولكنه رفض حينذاك الكريز والبرقوق والعنب . « إن التنوع هكذا ليس فسادًا ولكنه ضرورة مطلقة لوجود الفلسفة ، ودراسة تاريخ الفلسفة هكذا هى دراسة الفلسفة نفسها » .

وتنوع الفلسفة لا يجرى تصوره على أنه تتالٍ كيفما اتفق ، ولكن على أنه «كلية تقدمية عضوية ، على أنه استمرارية عقلانية » . إن الفلسفة تاريخًا هى «سيرورتها المتماسكة الضرورية » ، وكل فلسفة كانت ضرورية ، وما من فلسفة منها تتلاشى تمامًا ، والفلسفة الأكثر حداثة – وهو يقصد فلسفته هو – هى «نتيجة كل الفلسفات السابقة» ، وهيجل يطور التناقض الظاهرى من أنه فى «تاريخ الفلسفة رغم أنه تاريخ ، فإنه لايزال علينا ألا نتناوله بأى شىء يعد ماضيًا» وهو يقول إن «الحقيقة ليست تاريخًا ، ليست ماضيًا » (٣) .

وبالنسبة لهيجل فإن هذا يتضمّن حقًا إلزام المؤرخ أن يتمكن وأن يقرر أى أفكار هى التى تنتمى إلى سلسلة التطور ، والتكاملات الاستهلالية فى كتاب هيجل «محاضرات تاريخ الفلسفة » لا تزال وثيقة الصلة اليوم أيضًا بالنسبة لتاريخ النقد .

لقد أثاروا التساؤل الذى كان علىّ أن أواجهه : هل هناك موضوع باعتباره «نقدًا» يمكن عزله عن أوجه النشاط الأخرى للإنسان؟ وهل يظهر نوعًا من الوحدة والتركيز فى ثورة واستمرارية ؟ وأنا أجيب بالإيجاب لكلا السؤالين . وتبديتو كروتشه – على سبيل

(٣) جورج هيجل : « الأعمال » ، (١٩٧١) ، المجلد ١٨ ، ص ١٦ ، ١٩ ، ٣٧ ، ٢٠ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٢٤ .

المثال – فى كتيبه المبكر «النقد الأدبى» (١٨٩٤) وإريك أورباخ فى عرض تحليلى للمجلدين الأولين من كتابى «تاريخ النقد الأدبى الحديث» ينكران أن النقد هو موضوع وُجد بسبب «كثرة المشكلات الممكنة وتشابك المشكلات والتنوع الهائل لفروضه وأهدافه وتأكيداته» [٤] . إننى قانع بأن أردّ فأقول إن النقد هو أى قول عن الأدب ، وواضح أنه يتحدد بأطروحته شأنه فى هذا شأن العديد من العلوم الأخرى ، وكثرة المشكلات ، ووجهات نظر تناولها هو بالضبط موضوع الكتب . وإحدى المهام هى الاستخلاص من الطرق المختلفة لتحديد الموضوع واعتباره ، إن تاريخ مفهوم النقد والأدب والشعر هو فى اللب الخالص للكتب .

وبينما لا يرى كروتشه وأورباخ إلا الكريز والبرقوق والعنب ولا يرون الفاكهة مما ينفى وجود الفاكهة فإن مؤرخين آخرين حاولوا أن يلغوا الفرق بين الفاكهة وكل حياة النبات ، أو أن يسقطوا الاستعارة ، إسقاط الفرق بين النقد الأدبى والنقد الآخر مثل نقد الفن والموسيقى ، بل لقد أنكروا حتى أن النقد يمكن مناقشته إلا على أنه فرع من التاريخ العام ، وهناك حقيقة لا يمكن إنكارها بالنسبة للرأى الذى يذهب إلى أن الواقع يشكل نسيجًا عنكبوتيًا متناسجًا ، وأن أى نشاط للإنسان متشابك مع كل أوجه النشاط الأخرى ، والنقد الأدبى مرتبط بتاريخ الأدب والفنون الأخرى ، مرتبط بالتاريخ العقلى والثقافى ، مرتبط بالتاريخ العام سواء كان سياسيًا أو اجتماعيًا ، بل إن الظروف الاقتصادية تلعب دورها فى تشكيل تاريخ النقد ، وهناك محاولات بُذلت لجعل النقد – بكل بساطة – مرآة لعصر معين ووضع معين ، ومن ثم فإن برنارد سميث فى كتابه «قُوىً فى النقد : دراسة فى تاريخ الفكر الأدبى الأمريكى» يقرر – بشكل يقينى – أن «النقد الأدبى يبدو لى – على نحْوٍ أكثر وضوحًا – أنه مرتبط بالتاريخ الاجتماعى أكثر من ارتباطه بالشعر والرواية » [٥] إن النقد يبدو على أنه «أيديولوجيًا» – لا بالمعنى الشائع «النظرة الكلية للعالم» بل على أنه الوعى الزائف للواقع ، على أنه مجرد لسان حال للتيارات

(٤) إريك أورباخ «كتاب ويليك : «تاريخ النقد الأدبى الحديث » مجلة رومانيش فورشونجن ، العدد ٦٧ (١٩٦٧) : ص ٢٨٧–٣٩٧

(٥) برنارد سميث : «قوى فى النقد الأمريكى : دراسة فى تاريخ الفكر الأدبى الأمريكى» (١٩٣٩) ، ص ٧ من التصدير .

الأدبية أو الاجتماعية الخاصة ، وهو يصبح متوحداً فى التاريخ الثقافى، ويصبح تعبيراً عن البعد الثقافى فى ذاته . إننا مواجهون بالمسألة الكلية الخاصة بالنزعة الجبرية ، مواجهون بالرأى الذى يذهب إلى «كل شىء يجب ألا يُتَنَاول فحسب على أنه مرتبط بكل شىء آخر بل أيضًا إنه عَرَضٌ لشىء آخر» [٦] . ولقد ناقشت هذه المشكلة الكلية عدة مرات فى موضع آخر[٧] ، ولا أستطيع إلاّ أن أكرر ما توصلت إليه : إن العلّة بالمعنى الذى حدده موريس كوهن – على أنها «تعليل أو أساس يبرر أنه عندما تحدث حادثة سابقة فإن النتيجة المترتبة عليها لابد أن تعقبها» [٨] – غير قابل للتطبيق فى التاريخ الأدبى ، وفى تاريخ النقد ؛ فعمل واحد قد يكون شرطًا ضروريًا لآخر ولكن لا يستطيع المرء أن يقول إنه علّة هذا ، وعلى المرء أن يدع شيئًا للحرية الإنسانية حتى يقرر ، ولكننا لا نحتاج – فى هذا السياق – أن نتحرك على هذا المستوى التجريدى .

وأنا كمؤرخ للنقد علىّ أن أبذل محاولة لوصف علاقة النقد بكل أوجه النشاط الأخرى للإنسان دون أن أكفّ عن التركيز على الموضوع الرئيسى . إن علاقة النقد بممارسة الكتابة يجب أن توضع فى الاعتبار على نحو دائم . وأحيانًا توجد الوحدة الشخصية للشاعر – الناقد ، وهذا شىء أبرز ما يكون فى الأدب الإنجليزى فهناك شعراء من أمثال دريْدن ووردزورث ، وكولردج ، وماتيو أرنولد ، وت.إس. إليوت هم أيضًا العلامات الكبرى فى تاريخ النقد . وهناك أيضًا الكثير من النقد قد كُتب كدفاع خاص عن تيار أدبى أو مدرسة أدبية ، ولا أحتاج إلا إلى الإشارة إلى الأخوين شلجل كمبشريْن بالرومانسية ، أو الشكليين الروس كمدافعين عن النزعة المستقبلية .

والنقد الأدبى وثيق الصلة بعلم الجمال ، وهو قد يكون – على نحو ما ذهب كروتشه – بكل بساطة فرعا من علم الجمال ولقد ناقشت بالفعل كتّابًا من أمثال كانت ، وشيلر وشلنج ، ورسكين ، وكروتشه رغم أننى حاولت أن أتحرّى الوضوح فى التأملات

(٦) أرنست جومبريتش : «بحثا عن التاريخ الثقافى» (١٩٦٩) ، ص ٣١ .

(٧) انظر : رينيه ويليك «سقوط التاريخ الأدبى» فى ر. جوسلك ومؤلف ديبتر ستمبل (مشرفين) : «التاريخ : الحدث والسرد» (١٩٧٣) ، ص ٤٣٠ – ٤٣٦ .

(٨) موريس ر. كوهن : «فى التاريخ الإنسانى» ، (١٩٤٧) ص ١٠٢ .

التجريدية عن الجمال والاستجابة الجمالية . ولقــد تأثر النـقد تأثيراً عميقًا بالفلسفة : النزعة التجريبية لدى النقاد الإنجليز فى القرن الثامن عشر تتعارض مع القرون المثالية وأحيـانًا الـصـوفـيـة لدى النقـاد الألمان فى الحـقـبـة الرومـانسـيـة ، وهـم يخـتلـفـون عن الوضعيــين فى أواخــر القرن التاسع عشر فى فرنسا ، ولا أستطيع أن أتجاهل تأثير التاريخ السياسى على النقد عندما ناقشت السيدة دى ستال - التى نفاها نابليون - أو الداعية للأفكار الليبرالية جورج برنديس ، أو الانتفاضة المعادية للقيصر لدى النقاد المتطرفين فى روسيا فى سنوات ١٨٦٠ ، وأحيانًا كنت أفكر فى الأساس الاقتصادى للنقد والأصول الطبقية المختلفة والولاءات لدى النقاد ، أما الأساتذة الألمان فى أوائل القرن التاسع عشر - بما فيهم هيجل - فإنهم يختلفون اختلافًا واضحًا فى أسلوب الحياة عن الأدباء البوهميين الباريسيين مثل بودلير أو الصحفيين المناضلين من أمثال الروسى : بلنسكى ، ودوبروليوبوف ، وبيساريف .

وكل هذا حسن وطيب ، لكننا لا نسـتطيع أن نحـوم حـول السـؤال المطروح فى الاقتباسات من هيجل . علينا أن نفكر فى النقد على أنه نشاط مستقل نسبيًا ، فما من تقدم فى أى فرع من فروع المعرفة يتم مالم تجر رؤيته فى عزلة نسبية ، مالم يوضع كل شىء آخر «بين قوسين» حسب مصطلح الفينومينولوجيا ، أو علم التجليات بالتوقف عن إصدار حكم ، وهذه العزلة - والتى تعنى بطبيعة الحال النقد للنقد - هى أيضًا أمر نفعى عملى . والكتاب - حتى الكتاب الكبير جدًا - يجب أن تكون له بعض الحدود ويكون له إطار محدد ، فإذا كان على أن أناقش علاقة النقد بممارسة الأدب فإن علىّ أن أفحص - على سبيل المثال - كل تراجيديات شيلر أو أن أتساءل ما إذا كان وردزورث قد كتب الشعـر بالفـعل باللغـة الشـائعـة عند الناس . وإننى لألغى بسـرعـة وحـدة مـوضـوعى واستمراره وتطوره ، وأتسبب فى أن أجعل تأريخ النقد ينحل إلى تأريخ الأدب ذاته . فبتحديد الموضوع وحسب يمكننا أن نأمل فى السيطرة عليه .

ولكن كيف تتم السيطرة ؟ كيف يمكن للمـرء أن يوفق بين الواقـعـة الأوليـة التى تطالبنا بأن نتعامل مع النصوص الماثلة اليوم ، ولا نزال نعتقد فيها على أنها جزء من الماضى ، جزء من التاريخ ؟ يمكن أن يتجادل المرء بصدد أنه لا يوجد تاريخ للنقد أو حتى للأدب . ولقد قرر و.ب.كر أن المؤرخ الأدبى أشبه بدليل فى متحف يشير ويعلق على

الصور ، ولقد زعم بنديتو كروتشه – فى عديد من السياقات – أن الأعمال الفنية فريدة وفردية وماثلة بشكل مباشر ، وأنه لا توجد استمرارية جوهرية بينها .

وفى مجال النقد يمكننا أن نقول إن المشكلات التى بحثها أفلاطون أو أرسطو لاتزال معنا اليوم. علينا أن نتناول ما أسماه بشكل رائع و.ب.جالى «المفاهيم الْمُفَنَّدة الجوهرية [٩] ، ويمكننا أن نتناول مفاهيم مثل «المحاكاه» ، و«التراجيديا» ، و«الشكل» ، و«التطهير» ونحن لا نذكر سوى مصطلحات أساسية قليلة فقط من كتاب «فن الشعر» ونناقشها كما لو كانت قد جرى نطقها بالأمس ، يمكننا أن نسأل: هل هى حقيقية أو لا؟ هل لها معنى ؟ كيف يمكن أن تنطبق على أدب اليوم ؟ وأنا موافق على أنه توجد مشكلات دائمة ماثلة حتى اليوم ، وأن أرسطو وكانت وكولردج وفريدريك شلجل وت.إس. إليوت وآخرون يطرحون أسئلة علينا أن نرد عليها ، وهى فى الغالب نفس الأسئلة وإن صيغت بطرق مغايرة فى الغالب وبمصطلح جديد . وإحدى وظائف تاريخ النقد هى أن تظهر للقارىء أن ما قد أُعْلن عنه على أنه اكتشاف جديد قد قيل مرات عديدة من قبل . والنقد الحديث يمكن وصفه على أنه سيرورة دائمة لإعادة اكتشاف الأسئلة القديمة ، لكن هذه الفكرة الكلية عن الأسئلة الملحة الدائمة قد تحدّتها النزعة التأريخية الجديدة ، ولقد قيل إن مفاهيم أرسطو ليست لازمانية بل هى مقيدة بالزمن ، وإن «التراچيديا» تعنى بالنسبة له شيئًا مختلفًا تمامًا عما تعنيه بالنسبة لنا لأنه لم يعرف إلا التمثيليات اليونانية ، وكل ناقد يكتب داخل عصره وإنه مقيد داخل كبسولة عصره ، وأعتقد أنه يجب أن ندرك خطر افتراض مفاهيم لا زمنية جاهزة تمامًا ، يجب أن نكون على وعى بانحرافات المعنى وألا نكون حمقى من جراء ورود نفس الكلمات أو العبارات ، لكن هذا يبدو لى بالأحرى تحديًا للمؤرخ أكثر من أن يكون عقبة كأداء ، ولا أستطيع أن أؤمن بالماضى المبهم ، ولا أستطيع أن أؤمن بالدوائر المغلقة للأرواح – الزمانية المفترضة فى النزعة الهيجلية – أو الذين اشتقوا آراءهم منها مثل أوزفالدشبنجلر أو الكثير من أصحاب النزعة التاريخية العقلية الألمانية بما فيها «عقلية من طراز العصور الوسطى» أو «إنسان حقبة فن الزخرفة الغريبة (الباروك)» ، ولقد كتبت – أنا نفسى – عدة أبحاث

(٩) و.ب. جالى « الفلسفة والفهم التاريخى » ، (١٩٥٨) ، ص ١٥٣ وما بعدها .

عن علم الدلالة التاريخى ، وإلى حد ما على غرار نموذج دراسات ليو سبيتزر عن كلمات مثل «الجو» و «الوسط» وأبحاث عن مفهوم النقد والأدب والحقبة والتطور ومصطلحات خمس حقب أدبية: فن الزخرفة الغريبة، والكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية، والرمزية، لكننى نبذت فكرة تنظيم كتابى هذا عن تاريخ النقد الأدبى الحديث حول تتبّع المفاهيم المقررة ، أو «الأفكار ذات الوحدات المفردة» على نحو التوصية الواردة فى المنهج الخاص «لتاريخ الأفكار» عند آرثر أو . لفجوى . فهذا من شأنه أن يدمّر الإنسان وصراحة يجمّع كيفما اتفق فى الغالب انتقاد الأفراد المتناقضين ؛ وهذا من شأنه أن يجعل من المستحيل فهم فرديتهم وشخصيتهم (والتى لا يجب التفكير فيها بطبيعة الحال فى إطار سيرة الحياة) ، ودعونا نكن على حذر من «مصيدة المثابرة الزائفة» كما سماها بيتر جاى ، لكننا لانزال نصرّ على أننا نستطيع أن نفهم المفاهيم والمشكلات حتى فى العصور السحيقة والمؤلفين . إن المأزق الزائفة قد انضغطت تحت وطأة علم التأويل الحديث ، فالمرء يستطيع أن يفهم إنسانًا ما بمنظور مختلف تمامًا عن مفهومه ، ولقد طور فلهلم دلتاى الرأى الذى يذهب إلى أن الناس تتشارك فى إمكانية مشتركة أن يكونوا على نحوٍ غير ما هم عليه .

وعلى أى حال لا نستطيع أن نقتنع بفكرة لا زمانية النقد إذا أردنا أن نكتب تاريخًا بالرغم من أو بسبب أننا ندرك أن المفاهيم تسود بشكل مثابر عبر التاريخ ، فإذا نحن تناولنا المفاهيم على نحو خالص كما هى ماثلة ، فإننا لن نكتب تاريخًا النقد بل مدخلاً إلى المشكلات النقدية عن حالات : أرسطو ، ودريدن ، ولسّنج ، وماتيو أرنولد ، وهيبوليت تين وآخرين .

إن تاريخ النقد – كما أتصوره – لا يمكن بكل بساطة أن يكون مناقشة لنصوص لا زمانية ولا يجب ردّه إلى فرع من فروع التاريخ العام ، أو التاريخ الثقافى . علينا أن نجد طريقًا للتفكير فى التاريخ الباطنى للنقد ، ولقد افترض هيجل هذا بالنسبة لتاريخ الفلسفة ، وكذلك فعل كروتشة فى القسم التاريخى من كتابه «علم الجمال» ، ومفروض فى كلٍّ من الفلسفة وعلم الجمال أن يتحركا نحو الحادثة الرائعة : فلسفة هيجل أو علم جمال كروتشه ، فهذه التواريخ يمكن أن نسميها «استرجاعية» : إنها تفترض أن الفلسفة وعلم الجمال قد وجدا نقطتهما المستقرة النهائية ، ولقد جرى الشك على أننى

مشـــارك فى هذا الرأى كما اتهمت «بالنظر إلى تاريخ النقد على أنه سلسلة من أشكال الفشل ، وأن نقدى هو محـاولات فـاشلة لترقى إلى نوى أمـجادنا الراهنة » . ويفـترض أن هذا الرأى الذى أعـتقده فىّ مائل فى كـتـابى الذى ألّفته بالاشتراك مع أوستن وارن «نظرية الأدب» (١٩٤٩) ، لكن هذا سوء فهم لكتـاب «نظرية الأدب» والذى هو استرجاع سردى مـتسـامح بعـقل مفـتوح لعـديد من النظريات ، وسـوء الفـهم هذا يدحضـه نص كتابى الراهن «تاريخ النقد الأدبى الحديث» . إن لى وجهة نظر : لقد كان علىّ أن أنتقى من النصـوص والمؤلفين . وإن فكرة تاريخ مـحـايد تمامًا وعـرض خـالص تبدو لى وهمًا وحلمًا يصـعب تحقيقه ، لا يمكن أن يوجد أى تـاريخ وبدون إحساس بالاتجاه ، وبدون شعور بالمستقبل ، وبدون مثـال ، وبدون وجود مقياس مـا ؛ ومن ثم بدون بعض الإدراك بالحـوادث بعد وقوعها ، لكن الأخذ بوجهة نظر بل حتى الأخذ بعقيدة خالصـة لا يمكن أن يعنى أن وجـهات النظر الأخرى أو المنظورات الأخرى تظل خفـية غير مـرئيـة . إن وظيفة كتاب مثل كتابى هذا هو عرض التنوع الهائل لوجهات النظر ، وعلى أى حال – بدون الكف عن منظور الإنسان الخـالص – إننى أفضل أن اعـتقد أن كـتـابى هذا عن تاريخ النقد الأدبى الحديث إذا مـا اسـتخـدمت التصـنيف الذى اقترحه جون باسـمور لتـواريخ الفلسـفـة [١٠] على أنه «شـارح» وليس «جـدليـا» أو «إشـكاليـًا» بمعنى رفض الناقدين من النقاد ، زيادة على ذلك ليس التهرب من طرحه فى مكانته ؛ وليس تاريخًا ثقافيًا لا يظهر المذاهب إلا على أنها ممثلة لحقبة أو تيار ، والكثير فى مجلدات كتابى هذا يجب أن يكون على نحو حتمى عارضًا شارحًا ، فمفروض فى هذه المجلدات أن تكون ذات فائدة للآخرين، وتستهدف عرض الأفكار النقدية انطلاقًا من دراسة مباشرة أصولية للنصوص ، والكثير «استرجاعى» بشكل حتمى ، ولا أملك إلا أن أنتقى وأحكم من وجهة نظرى المفضلة الخاصة ، وبعض ممّا فيه تاريخ ثقافى ، فعلىّ أن أوحى بالطريقة التى تلاءم بها النقاد مع عصرهم ، ولكننى كنت على وعى دائما بخطر أن يجرى تناول النقـاد على أنهم مـجـرّد أعـراض لعـصـرهم ؛ ومن ثم يظلون بدون ارتبـاطات بماضى

(١٠) جون باسمور : « فكرة تاريخ الفلسفة » فى « التاريخ والنظرية : دراسات فى فلسفة التاريخ » ، المجلد الخامس (١٩٦٥) ص ١-٣١ .

مجادلاتهم . إن العلاقة بين النقاد ستكفّ عن أن تكون موضع الاهتمام . إننى أعرف مشكلة الجدادة – إضافة أو بزوغ مشكلات جديدة ، مشكلة الأصالة ، وبنوّة الأفكار . وعلى سبيل المثال ، فإننى لا أعتقد أنه ليس من المهم الإشارة إلى المصادر الألمانية الرئيسية لنظريات كولردج ؛ فهذا يضعه فى التاريخ الثقافى العقلى ' ويمنع نوع الحكم المعلن – على سبيل المثال – من جانب أى.أ. ريتشاردز عندما يجعله (جاليليو) النقد ، السّباق على نيوتن المفترض[11] . فإذا سمحنا بإمكانية وجهات نظر مختلفة فإننا نتعرض لخطر النزعة التاريخية ، وحتى النزعة النسبية الكاملة ، ولكننا لا نحتاج إلى تقديم مثل هذه النتيجة ؛ فإننا لانزال نستطيع أن نحكم عن مزايا الأفكار المختلفة ، ونستطيع أن نتبين التبرير النسبى لهذه الصيغة أو تلك ، لهذه الإجابة أو تلك ، ونحن لا نحتاج إلى التوفيق بين التناقضات والصراعات العميقة الراسخة ، ونزعم «مركّبا» للتغلب على النزعة الانتقائية . ويبدو لى أن تصور فهم أكبر أو أقل لطبيعة الأدب أو الشعر محدّد على نحو موضوعى . إن الحقيقة ليس لها تاريخ . هكذا يقول باسمور مردّدا لرأى هيجل ، لكنه يضيف «إن مناقشة المشكلات لها تاريخ» [12] .

فكيف يمكن تصور مثل هذه الاستمرارية ؟ فى سنواتى المبكرة كنت آمل أنه سيكون من الممكن الوصول إلى تاريخ تصورى للأدب والنقد ، والمرء – على غرار الشكليين الروس – قد يعتقد فى التاريخ الأدبى على أنه عملية محو وإزالة ، ويعتقد فى «الاصطباغ بالصبغة الآلية» للقناعات التى يتبعها «تحقيق» لقناعات جديدة تستخدم على نحو متطرف أحابيل أو مفاهيم جديدة ، ويستطيع الإنسان أن يفكر فى إطار القناعة والتمرد ، والجدارة هى المعيار الوحيد للتغير ، ولكن حدث أننى أدركت أن هذه الخطاطية أبعد ما تكون عن البساطة ، وأنها لا ترد على السؤال الأساسى لاتجاه التغير ، وأن الخطاطية تتضمن مفهوما زمانيًا ، والذى يدحضه علم النفس الحديث . واليوم نحن ندرك تلقائية إمكانية فى التطور العقلى للإنسان . إنها تشكل بناء يكون فاصلاً فى أية لحظة ، هناك نفاذ للنظام العلّمى فى التجربة والذاكرة ، وعمل النقد ليس ببساطة

(١١) إ . أ . ريتشاردز : « كولردج عن التخيل » (١٩٣٤) ، ص ٢٣٢ .
(١٢) باسمور : « فكرة تاريخ الفلسفة » ، ص ٣١ .

سلسلة ، حلقة فى سلسلة : فقد يقوم فى علاقة مع أى شىء فى الماضى . وقد يصل الناقد إلى أكبر بعد سحيق للتاريخ ، والتاريخ التطورى للنقد لابد آن يفشل . ولقد توصلت إلى هذه النتيجة الاستسلامية ، كما أننى لا أستطيع أن أتقبل الأنموذج المقترح لتاريخ العلم فى كتاب «بناء الثورات العلمية» لتوماس كوهن ، لقد ذهب كوهن إلى أن قوانين النظرية العلمية والممارسة تتباين من فترة إلى أخرى تباينًا شديدًا ، وأن هناك ما يسميه «النماذج» أو «الأمهات التنظيمية» ترجع إلى عبقريات علمية مفردة مثل : كوبرنيقوس ، ونيوتن ، ولافوازييه ، وأينشتين ؛ وهذه النماذج ليست متواصلة ، حيث لا توجد أية تعاظمات أو تراكمات للمعرفة العلمية إلا داخل أنموذج مفرد ، وحتى الكلمات التى يستخدمونها لها معان مختلفة . يقول كوهن [١٣] : « كيف يأملون حتى فى الحادث معًا حتى يكونوا مؤثرين ، ولو على نحو أقلّ ؟ » وقد يعزى تطبيق هذه الخطاطية على تاريخ النقد ، ويمكن للإنسان آن يقول إن هناك أنموذجًا لأرسطو ، وهذا الأنموذج قد حلّت محلّه تمامًا نظرة رومانسية يُفْترض أنها تبعث عند كانت وهردر ، وفى القرن العشرين يمكن للمرء أن يتحدث على الأقل فى العالم الإنجليزى والأمريكى عن أنموذج طرحه ت.إس. إليوت ، وقد يعزى أن نتحدث عن مناهج ، ومن ثم ترقى الصعوبات الشديدة للتواصل إلى برج بابل ، إلى بلبلة الألسن .

وقد بذلت محاولة لتطبيق خطاطية لكن على تاريخ اللغويات فى المجلد الجمعى «دراسات فى تاريخ اللغويات (١٩٧٤) بإشراف عالم الإنسانيات دل هايمس . ولم اقتنع بأن اللغويات قد سارت عبر مثل هذه الثورات الكاملة . هناك استمرارية فى تاريخ اللغويات على نحو ما تبرزه حتى أبحاث فى الكتاب مقنعه . إن اللغويات هى علم تراكمى بالرغم من انحرافات التأكيد والاهتمامات المتغيرة . وأنا أتفق مع كينث برسيفال فى المقال عن «اللغة» من أن تقبل وجهة نظر كوهن قد يترتب عليه بزوغ «موقف غير صحى» : فاللغويات سوف تنظر فى – كل الاختلافات النظرية – على أنها صراعات بين نماذج متناسقة ؛ أى وجهات نظر متنافرة ، ويتم استخدام هذا كتبرير لعدم

(١٣) توماس كوهن : « بناء الثورات العلمية » (١٩٧٠) ص ٢٠٠ .

ملاحظة القواعد الأساسية للمناقشة العقلانية» [١٤] ، والحجج نفسها فيها تصدق على النقد ، ولا توجد مثل هذه الثورات الكاملة فى تاريخ النقد كما ذهب كوهن فى تصوره لتاريخ العلم ، كما أنه لا توجد فترات سيطر فيها - على نحو كامل - شكل واحد ونص مقدس . وبينما توجد وجهات نظر مختلفة عديدة فإنه يمكن ويجب مناقشتها على نحو عقلى . إن النقد هو اهتمام مستمر بالمستقبل ، وأنا لا أؤمن بأن الأشياء قد استقرت من أجل الصالح (كما اعتقد هيجل وكروتشه) كما أننى لا أستطيع أن أؤمن بأن آرائى وآراء معاصرىّ سوف تحل محلّها فروض كاملة الاختلاف . هناك توضيح مستمر للمشكلات عبر التاريخ ، هناك لب مفتاح للاتفاق حول عديد من المسائل بالرغم من الصراعات الظاهرة ، وقناعاتى - على نحو ما آمل - لا تُفْرض إطلاقًا أو تُطْرح على أنها نموذج مسبق التصور وثابت . وتجميع النقاد ينبع من قناعتى بأن التيارات الفردية التى تأخذ المبادرة وليس التيارات الجمعية هى التى تهم فى النقد ، ولا يجب أن يُنظر للنقاد إطلاقًا على أنهم مجرد «حالات» . إن تصوير النقاد والصور الجانبية العقلية لهم ، والإحساس بالتيارات والظروف المختلفة تشكل معًا التاريخ . لكن الترتيب لا يمكن أن يكون جدليًا أو تطوريًا بالمعنى الدقيق ؛ فكلما درست موقف عصر بعينه تجنبت الشعارات والتعميمات السهلة. وإننى أثق أنه فى تخطيط المجال أستطيع أن أدلى ببيان عن مجاله واتساعه على غرار ما يفعله ماسح الأراضى باستخدام حساب المثلثات ، وليس لى أن أقيس كل قدم فى الأرض ، وهناك قرار أقصى ما لابد أن يظل مع المؤرخ ، وما إذا كنت قد استخدمت حق الاختيارات دائمًا هو مسألة لا أستطيع أن أحكم عليها بنفسى ، وكأى مؤلف علىّ أن أنتظر شهادة القراء والنقاد .

إننى وأنا أُنَظِّم هذه المجلدات كان لدى فى عقلى تعاقب الوقائع المتاحة المؤكدة ، وهناك تاريخ للأحداث متميز تمامًا عن تاريخ الأفكار . إن النقاد يولدون ويموتون فى سنوات معينة ، والكتب والمقالات تنشر فى تواريخ محددة (هناك قائمة مسلسلة تاريخيًا للكتب مطروحة كملحق للكتاب كما فى المجلدات السابقة) ، لكن فى محاولة ترتيبها سرعان ما يكتشف المرء أن فكرة تتابع خالص للنقاد والتيارت النقدية أبعد ما تكون

(١٤) كينث برسيفال : « قابلية تطبيق نماذج كوهن على تاريخ اللغويات » ، مجلة « اللغة » ، العدد ٥٢ (١٩٧٦) : ص ٢٨٥-٢٩٤ .

عن الوضوح : فعلى سبيل المثال فإن مقال ت.إس. إليوت ذا التأثير الشديد ، والذى يجرى اقتباسه كثيراً ألا وهو «التراث والألمعية الفردية» قد نشر عام ١٩١٩ بينما الكتابات الرئيسية لرائد المفترض جون ميدلتون مورى جاء بعد ذلك . إن كتاب «مشكلة الأسلوب» يرجع إلى عام ١٩٢٢ والدرس المستخلص هو أن المذاهب المتصارعة أو المتناقضة توجد جنباً إلى جنب ، وأن هيمنة عقيدة معينة — ونضرب فى هذا المثل بالنقد الجديد – كانت دائماً محدودة وقاصرة على دوائر خاصة ، وتلقى تعزيزاً من بعض العروض التحليلية وتلقى معارضة من آخرين ويتجاهلها آخرون أكثر . إن الترتيب التعاقبى لهذه الكتب هو ترتيب تقريبى ويتحدد على نحو فج بتتابع الكتب الرئيسية ، ولكن تحديد الكتب أو الأقوال الرئيسية يتم وفق اختيار يتحدد بطريقة بعدية بعد وقوعها ، وهذا يسمح لى – على سبيل المثال أن – أقرر أن الأرسطيين فى شيكاغو يقبعون داخل نطاقى رغم أن مجلدهم الجمعى «النقاد والنقد» لم يظهر إلا فى عام ١٩٥٢ ، وهكذا يقع بعد تاريخى المحدد وهو ١٩٥٠ حيث إننى أحكم بأن العبارات الحاسمة للناقد ر.س. كرين يسبق عام ١٩٥٠ ومقاله «التاريخ ضد النقد فى دراسة الأدب» يرجع إلى عام ١٩٣٥ وأن تعاليمه ومشكلاته ضد النقد الجديد يستغرق سنوات ١٩٤٠ بينما كتاب روجر فراى «تشريح النقد» (١٩٥٧) – وهو الكتاب الأساسى فى النقد الأسطورى – يقع بحكم التاريخ خارج نطاقى بالرغم من أنه يمكن للمرء أن يقول إن كتابه عن بليك «التماثل المخيف» (١٩٤٩) يسبق النسق المعروض فى «تشريح النقد» فى عدة مجالات ، والتاريخ الصارم ١٩٥٠ المحدد من سنوات فى عنوان السلسلة الكلية لكتابى هذا «تاريخ النقد الأدبى الحديث» يعنى أننى أشعر بأننى مضطر إلى مناقشة كل ناقد كبير ظهر قبل ١٩٥٠ وإن كان هذا يفضى إلى تحديات مهلهلة نوعًا ما ، فمثلاً ر.ب. بلاكمور الذى مات عام ١٩٦٢ ترك مخطوطة كبيرة عن هنرى أدامز ولم تطبع إلا عام ١٩٨٠ لكنها لا تشكل جزءًا متكاملاً لإنجازه .

وهناك نقطة يجب تأكيدها : إننى أركز تركيزاً حاداً على النقد الأدبى لشخوص ، ولا أناقش – ولا أستطيع أن أناقش – عملهم الكلى ، وأُبيِّن أهميتهم فى تاريخ الشعر أو الكتابة الروائية أوالفلسفة ؛ فالكتاب سيصبح مُرْهِقًا إذا اهتممت بشعر ييتس ، وبوند ، وإليوت ، وروايات فرجينيا وولف ، وإ.م. فورسترو د.هـ. لورانس ، ووينيدهام

لويس أو حتى فلسفة سانتايانا . وإن معرفة عامة بالتاريخ الأدبى لهذا العصر مسألة يجب افتراضها ، وأنا مقتنع بأن النقد الأدبى هو نشاط مميز للإنسان الجديد بدراسته فى مجاله الحق على نحو ما أعتقد ، وأقول إن هناك مجموعة مميزة من الكتابات تسمى «الأدب» منذ القدم ؛ وهى تستحق اهتمامنا بسبب صفتها الجمالية ، وما جرت العادة على تسميته «جمالاً» وبسبب تأثيرها على الناس فى عزلة وعلى المجتمع بصفة عامة . إن العالم سيكون أكثر فقراً بشكل لا يمكن تصوره بدون الأدب ، والأدب - بدوره - يحتاج إلى فهم ، يحتاج إلى غربلة وإصدار حكم من جانب النقد .

(١)

الرمزية فى الإبداع الإنجليزى

انتهى المجلد الرابع من كتابى هـذا « تاريخ النقـد الأدبى الحديث » بفصل عن الرمـزيين الفرنسيين وبلغ الأمر الذروة فى نظـرية مـالارميـه عن الشعر المطلق كمقابل لتولستوى وزولا اللذين توحدّ الفن عندهما مع الحياة ، ومناقشة النقد فى الإنتاج الإنجليزى انتهى بالمثل بالتعارض بين أوسكار وايلد المؤمن بالنزعة الجمالية الخالصة ، وبين برنارد شو الماركسى المحترف مما يبدو أنه مجرد شرارة انطلقت – وإن كان كلا الاثنين قد انحدرا من المكان نفسه (دبلن) ، وكادا أن يكونا متعاصرين.

والنقد فى الإنتاج الإنجليزى لم يظهر أية تغيرات كبيرة حتى حوالى عام ١٩١٠ عندما حدث ما عبرت عنـه الروائية فرجينيا وولف بقولها «إن الشخصية الإنسانية قد تغيّرت» (« السيد بنيت والسيدة براون » ، ص ٤) ، ونحن لا نحتاج إلى إشارة فرجينيا وولف الدقيقة كى نعترف بأنه فى حوالى العقد الثانى من القـرن العشـرين أن الفن الجديد الذى أسميناه – بدون اكتراث – النزعة المحدثة بدأ يظهر فى معظم البـلدان : إزرا باوند فى بواكيره ، وت.إ. هولم ، وت.س. إليوت فى حقبته المتأخرة نوعًا ما ، مما يمثل انقطاعًا فى تاريخ الشعر الإنجليزى على نحو ما فعلوا فى تاريخ النقد ، وقبل أن تواجه آراؤهم الفكتورية الرومانسية الغامضة أو «النزعة الجمالية الخالصة» بزوغ الواقعية أو الطبيعية ، لم يسهم أى منهم فى أى جديد بالنسبة للفكر النقدى إلا لو استثنينا التصديرات التى لم تكن تحظى بانتباه فى ذلك الوقت : والتى كتبها هنرى جيمز لطبعة نيويورك لأعماله «الروايات والقصص» (١٩٠٦-١٩٠٧) .

و . ب . ييتس
(١٨٦٥ - ١٩٣٩)

لا يستطيع الإنسان أن يتحدث فى إنجلترا عن حركة رمزية بالرغم من أن المعرفة للحركة الرمزية الفرنسية كانت قد بدأت تتسلل فى سنوات ١٨٩٠ ، غير أن وليم بتلر ييتس طوّر نظرية رمزية خاصة به تقف بمنأى وحدها وبمعزل وتشكل خطابية مؤثرة ومتماسكة لعلم الجمال وفن الشعر ، بل وحتى للنقد التطبيقى ، ولما كان ييتس بحق شاعراً كبيراً ، فإنه يستحق أن نتناوله بجدية على أنه صاحب نظرية . ولقد توصل إلى رمزيته عبر طريقه الخاص باستقلال عن الحركة الفرنسية، وإن كان قد اهتم بالتطورات الفرنسية عبر علاقاته مع أرثر سيمونز . إن ييتس يبدو – لأول وهلة – أنه ليس لديه المزاج النقدى ، أو حتى المزاج النظرى ، وهو بشتى الطرق كان أكثر الناس سذاجة وتصديقًا للآخرين ؛ لقد آمن بالخوارق إيمانًا حاداً وآمن – أو اعترف بأنه يؤمن – بوجود الجنيات ، والشياطين ، والأجسام الأثيرية الوهمية ، والأشباح ، وتقبّل التخاطر أو الاستبصار ، وبُعْد النظر ، وهو مع أواخر عام ١٩٣٥ فَتَح الطالع للسيدة ولسلى وإن كان أميناً لدرجة أنه عبّر عن دهشته من أن «وجهها من الجانب يعطى انطباعا زائفًا» (رسائل عن الشعر ، ص ٣٧) مقارنا بما عرفه عنها من خلال الاتصال الشخصى . ولن أدخل فى هذا الإشكال – بصرف النظر عن هدفى – وهو الإشكال الخاص المتعلق بالمدى الذى كان ييتس يؤمن بالفعل بظواهر الخوارق . ومن المؤكد أنه تناول أحيانًا هواجسه ببعض السخرية ، وييتس فى أواخر حياته درس الفلاسفة المبجّلين – بركلى ، وشوبنهور ، ونيتشه ، وبرجسون ، وراسل ، وهويتهد ، وكروتشه ، وجنتيله – مع الإصرار والاهتمام بالمشكلات المعنيّة بشكل مؤكد يدعّم فلسفة مثالية ، ولكن لا يستطيع المرء أن يقول إنه استطاع أن يميّز بوضوح بين مبحث المعرفة المثالى والتراث العريق للتصوف والخوارق ، وفى المناقشة التى يغلب عليها الطابع الفكه فى رسائل تبادلها مع ت. سورج مور – هو أخو الفيلسوف جورج مور – أخذ يدافع بشدة عن العجز الكامل فى التفرقة بين قطة سوداء واقعية وقطة سوداء خيالية ، والتى يفترض المفكر رسكين القلق المضطرب أنه يقذف بها من النافذة ، ومن الواضح أن ستورج مور كان لديه أفضل جدل (و.ب. ييتس و ت. سورج مور ، فى مواضع عديدة . انظر قائمة المراجع) .

هذا ولن يسمح لنا أن ندخل فى اعتبارنا عبث فروض ييتس عن طبيعة العالم واستبعاد النسق الشائك المتطور فى كتابه «رؤية» ، لن يسمح لنا هذا أن نتجاهل أهميتها فى ممارسة شعره وتفسيره (وهو هدف يتجاوز غرضى هنا) ، بل سوف يجعل تناقض وضوح ييتس الظاهرى ، وحتى حكمته كصاحب نظرية عن الشعر أمراً مثيراً على نحو أكبر .

وييتس فى سنواته الأولى كان صاحب عروض تحليلية مثمرة ، ففى عام ١٨٨٦ - وهو فى الحادية والعشرين من عمره - بدأ بمقال عن «شعر سير صمويل فرجسون» وأتبع هذا بحثًا عن كلارنس مانجان (١٨٠٣-١٨٤٩) وآخرين فى حملة تستهدف تمحيص الشعر الأيرلندى فى القرن التاسع عشر : لينتقص من قدْر محرر التراث البلاغى الوطنى العاطفى لصالح ما شعر بأنه الشعر الشعبى الأصيل ، وهو ينادى ويمدح الحركة الخاصة بجمع الأدب الشعبى الأيرلندى وبعثه ، وقد شارك هو نفسه فى جانب مع «أفول الحضارة السلتية» (١٨٩٣) ، ولقد انغمس فى إشكاليات عن الإحياء القومى الإيرلندى . وكذلك فى الأدب كان يدافع عن العودة إلى الجذور القومية ، وإلى «موضوع متوارث مدون لكل الناس» (السيرة الذاتية لوليم بتلر ييتس ١٩٥٨ ، ص ١١٦) ، وييتس فى إطار ما يمكن أن يكون مفهوماً باستيعاب عند الأخوين جريم اعتقد أن الفن هو «بيان تراثى عن حقائق بطولية ودينية وفنية ، وهو ينتقل من عصر إلى عصر تعدّله العبقرية الفرنسية لكن لا يمكن التخلى عنه بالمرة » (ص ٢٩٨) . إن الشعر والأدب - بصفة عامة كانت وظيفتهما فى أيرلندا التعريف بالوعى الذاتى القومى ، والتغنى به ، والنضال ضد هيمنة الحضارة الصناعية المتوحدة مع قوة لندن المركزية . وهذه النظرة تتضمن رفضًا «للوابل الموحل للواقعية الضحلة» (رسائل إلى أيرلندا الجديدة ، ص ١٧٦) والفلسفة النفعية العامة ، والفلسفة العقلانية ، وعن العصر الفكتورى (السيرة الذاتية لوليم بتلر ييتس ، ص ٧٧) .

وييتس كشاعر شبّ مع شلى ورسيتى . وهو فى زمن مبكر وقع أسْير سحر الشاعر وليم بليك ، وفى عام ١٨٩٣ تعاون مع أدوين جون إليس فى إصدار طبعة لمؤلفات بليك : «الأعمال الشعرية والرمزية والنقدية» فى ثلاثة مجلدات ضخمة ،

وهذه الطبعة رغم تعرّضها لنقد قاس من جانب الباحثين المحدثين بسبب ما فيها من عدم دقة لها أهميتها فى طبع «الكتب التنبؤية» لبليك باستفاضة وتقديم تعليق كان ييتس يأمل به «إعطاء العالم رؤية دينية عظيمة كانت خفية» («رسائل و.ب ييتس» بإشراف آلان ويد عام ١٩٥٥ ص ١٥٦) ، وعرْض «النسق الرمزى» عند بليك كان يسمى «تجميعًا غير منظم للألوان الرمزية والثنائيات والأسماء والقصص والصور والأجزاء الجسمية» (بلوم : «ييتس» ، ص ٧٩) . ولكن ييتس حاول - على الأقل لأول مرة ، منذ استبعاد ما قام به سوينبرن المضطرب من تفسير لرمزية الكتب التنبؤية - أن يستخلص معنى لقصيدة «الحيوانات الأربعة» [1] وأن يصف عالم بليك مهما يكن عدم دقة تفاصيل عرْضه ، والقسم الأول من «النسق الرمزى» يُسمى «ضرورة الرمزية» ، وهو يعرض فكرة سويدنبرج ووليم بليك عن عالمين : عالم الحواس ، والعالم الآخر هو عالم العقل ، ولهما تقابلاتهما ، والرأى الذاهب إلى أن «الاختلاف الرئيسى بين استعارات الشعر ، ورموز أشكال التصوف هو أن هذه الرموز منسوجة معا فى نسق كامل» («أعمال وليم بليك» ، المجلد الأول ، ص ٢٣٨) ، ومع هذا لا يحتاج ييتس إلى نظريات فرنسية ليعتنق رمزية فى نظرية كشف مباشر ، ففى المقالات المجموعة بعنوان «أفكار الخير والشر» (١٩٠٣) ، وفى مقالات متناثرة يطور ييتس هذا الرأى القديم . إن الفن «ليس نقدا للحياة» ، بل هو «كشف لحياة خفية» («نثر مجموع» ، المجلد الثانى ، ص ١٣١) ، وهذه الحياة الخفية التى يعد الفن أو الشعر بالنسبة لها دنُوًا منها واقترابًا يجرى تصورها أحيانًا فى إطار يبدو أنه إرهاص باللاشعور الجمعى الذى تحدث عنه عالم النفس كارل جوستاف يونج ، ولكن يمكن أن توحى به النفس الفائقة التى وراء النفس عند إمرسون ، أو النفس الكلية فى الأفلاطونية الجديدة ، وهناك «عقل كبير وذاكرة عظيمة» يمكن أن تستثيرهما الرموز ، لأن «ذكرياتنا هى جزء من ذاكرة عظيمة واحدة ، ذاكرة الطبيعة نفسها » («مقالات ومداخل» ، ص ٢٨) ، وفى المقال نفسه ، وهو مقال «الشعر» (١٩٠١) نجد أن الذاكرة العظيمة التى هى

(١) هى قصيدة كتبها وليم بليك عام ١٧٩٧ ، وهو يقصد بالحيوانات الأربعة : العقل ، والروح ، والعاطفة ، والجسم . (المترجم)

«منزل مسكون بالرموز» (ص ٧٩) هى مما يمكن تفسيره على نحو مختلف باعتبارها «عقولنا التى تعطى القليل فوق الإبداع أو الكشف للحظة ؛ وهذا ما يجب أن أسميه الفنان الفائق» (ص ٣٦) ، وقبل هذا بفترة وجيزة (١٨٩٦) تحدث ييتس عن «الطقوس البسيطة» للنظم على أنها «تشبه الطقوس العظيمة للطبيعة» . إن الشاعر «يصبح – كما يؤمن الصوفية العظام – وعاءً لقدرة الله الإبداعية ؛ وسواء كان شاعراً كبيراً أو صغيراً يمكننا أن نمدح القصائد التى لا تبدو إلا أنها من إبداعه بأقصى مديح نمنحه لهذه الطقوس العظيمة ، والتى هى ليست إلا منسوجة وفق الأنموذج الخالد نفسه» («مقالات ومداخل» ، ص ٢٠٢) ، ويتضمن هذا تنويعاً للتوازى بين العالم الأصغر ، والعالم الأكبر . إن الشاعر هو كاهن يحتفل بطقوس ثابتة حيث يوجد فى موضع آخر – أحياناً بتزامن – تخيل يجرى تصوره على أنه اقتران إبداعى مع العقل الكلى ؛ الله ، أو الفنان الفائق .

وأحياناً يجرى طرح توقعات تأثيرات الفن على نحو مبالغ فيه ، «إن الفنون تتأسس على الحياة التى وراء العالم ، وهى يجب أن تصرخ فى آذان فقرنا إلى أن يجرى تحقق العالم ، وأن يصبح رؤية» (مقالات ومداخل ، ص ١٨٤) . أو إذا طرحنا المسألة على نحو مختلف «علينا أن نصرخ بأنّ التخيل يبحث دائماً عن إعادة صناعة العالم وفق الدوافع والنماذج فى ذلك الأعظم ، وتلك الذاكرة الأكبر» (ص ٥٢) ، والإشارة الحافلة بسفر الرؤية التى «تحقق الزمن» يبدو أنها تتطلب إلغاء الطبيعة والثقة التامة بالرؤيا ، وتظهر اهتماماً بحرفة الشعر أو لغته ، وفى الأغلب فإن الرموز يجرى وصفها بأشدّ المصطلحات غموضاً : «إن الرمز فى الحقيقة هو التعبير الممكن الوحيد عن ماهية خفية نوعًا ما» والخيال إذا ما قورن بالتخيل الرمزى الذى هو كشف هو مجرد تسلية (ص ١١٦) . إن الرموز هى «زهور كما هى حادثة بالفعل ، وهى تنمو من الجذور الخالدة ، وهى أيضاً – كما هو الحادث بالفعل – تشير إلى الطريق المفضى إلى متاهة إلهية نوعًا ما» (ص١١٧) لكن ييتس يبذل محاولات بالفعل ليميز بين الرموز الفطرية أو المتسقة (ص ٤٩) وما هو انفعالى أو عقلى إلى «أنها تستثير : إما الأفكار وحدها أو الأفكار المختلطة بالانفعالات» (ص ١٦٠) مع افتراض أن الرموز الراهنة هى عقلية تعسة . وييتس يتساءل : كيف «يمكن للفنون أن تتغلّب على الاحتضار البطىء لقلوب الناس التى نسميها تقدم العالم وتضع أيديها على أوتار قلب الناس مرة أخرى دون أن تصبح رداء للدين كما هو الحادث فى الأزمنة القديمة » (١٦٢ – ١٦٣) .

هذا المفهوم للرمزية يبدو أنه نادر وعام جداً ، غير أن ييتس دبّر أن يستخدمه كأداة نقدية بنجاح ، وبالمعنى الحسن الذى عند كولردج (وبالمعنى الأقصى الذى عند جوته) وييتس يندّد بالمجاز : «إن المجاز مقيّد بباب فناء كبير خاص بالحس العام المشترك ، خاص بمجرد الفضيلة العملية» (مقالات ومداخل ، ص ٣٦٧) . وييتس وهو يناقش سبنسر يحاول أن ينتقده مما يعده فساداً . «إن المجاز ليس شيئًا طبيعيًا» بالنسبة له (٣٦٨) ؛ إنه بالأحرى «شاعر الأحاسيس البهجة» (ص٣٧٠) . «عندما كان سبنسر حيًّا كانت الأرض لا تزال لها قداستها التى تقوم بالإيواء» . لقد كان دينه «وثنية طبيعية بالنسبة للناس المزهوين والسعداء» وكانت تتدعم بأفلاطونية خاصة بعصر النهضة . (ص٣٦٦) .

وعندما يناقش ييتس رمزية شلى (تحت عنوان مضلل هو «فلسفة شعر شلى» ١٩٠٣) حاول أن يؤكد صوره المتكررة ، وأبراجه ، وأنهاره ، وكهوفه ، ونافوراته ، وذلك النجم الذى «نجمه هو» وخلص إلى أن «عالم شلى قد أصبح صلبًا تحت الأقدام ، ومتماسكًا بدرجة كبيرة بالنسبة لسكنى النفس» (مقالات ومداخل ، ص ٢٩٤) ، وعلى أية حال فإن ييتس – فيما بعد عندما حرر نفسه من التأثير الشديد القوة لشلى على شعره فى بواكيره – انتهى إلى نقد شلى من ناحية النزعة الطوبوية الخيالية : «هذه النظريات عن التغيرات القادمة للعالم التى بناها بعاطفة متنامية شديدة أسرعت به للابتعاد عن الحياة على نحو مستمر» (استكشافات ، ص ١٤٩) .

وفى دراسته «رؤية» (١٩٢٨) يأسى ييتس من أن «شلى تنقصه رؤيا (الشر) ، وأنه لا يستطيع أن يتصور العالم كصراع مستمر» ، وأن العدالة فى مسرحية «بروميثيوس طليقًا» تبدو الآن له انفعالاً دعائيًا غامضًا ، وأن «النساء المنتظرات مجيئه لسْن إلا سُحُبا» (رؤية ، ص ١٤٤) ، وفى مقدمة متأخرة لمسرحية «بروميثيوس طليقًا» (١٩٣٢) يُعَنِّف شلى على أنه «ينتظر المعجزة ، مملكة الرب فى غمزة عين» (مقالات ومداخل ، ص٤١٩) ويعترض على ما يعّده عقلانيته الراغب فيها . إن شلى ليس صوفيًا ، ونسق فكره قد تأسس بملكاته المنطقية لإشباع رغبة، وليس كشفًا رمزيًا تلقاه

بعد الإقــلاع عــن كل رغبة ، وهــو لا يسـتطيع أن يقـول مع دانتى «إن إرادة الله هى بسلامنا» ، ولا يسـتطيع أن يقول مع (فين)[٢] فى القصـة الأيرلندية «إن أجمل موسيقى هى ما قد حدث» (ص ٤٢٢) .

ولقد أتى على بيتس حين اعتبر فيه بليك على أن فيه شيئًا ما عقلانيًا ، «لقد كان رمزيًا ، كان عليه أن يبتكر الرموز : وأن إقطاعياته فى إنجلترا مع مقابلها من قبائل إسرائيل وجباله وأنهاره مع مقابلها من أجزاء جسم الإنسان تعسفية» . لقد كان بليك «رجلاً يصرخ طالبًا الأساطير ، ويحاول أن يصنع أسطورة لأنه لم يستطع أن يجد أسطورة من صنع يديه « (استكشافات ، ص ١١٩) ، ودانتى كانت لديه مريم والملائكة ، وكانت لدى فاجنر أساطيره المتعلقة بالجنس النوردى فى شمال أوربا ، ويمكننا أن نضيف لبيتس أساطير خرافاته الأسطورية . وهو يقول إن بليك لديه تخيله الرمزى ، (رؤياه) ، «عرْض لما يوجد حقًا وحقيقيًا ودون تغير» وليس على نحو مجازى . إن بيتس يعرف أن بليك يؤمن بالحضور الفعلى للكائنات التى رآها بعين عقله ، ويعدها الآن حدًا يحده . وهو فى عبارة شهيرة يسمى بليك «واقعيا حرفيا للتخيل» (ص ١١٩) وهو يتحدث عن «أخطاء فى العمل الآلى الذى هو من صنع يديه» (ص ١٢٨) . والفروض تنحرف عن الرمز كشىء يوجد فى (العقل الأعظم) والذى يجب أن يكتشفه الشاعر وهذا الانحراف إلى فكرة التخيل الذى يبتكر الرموز فى فعل لا يجب أن يكون متعمدًا وعقلانيًا وتعسّفيًا .

وعلى أى حال فإن بيتس لديه تصور أكثر تواضعًا عن الرمز : أقرب إلى الرسالة ، أو الدعوة ، أو الإيحاء ، أو ببساطة أقرب إلى المجازات . ويمكن أن يكون هذا من جراء التأثير بتأكيد ما لارميه أو فرلين على الإيحاء ، ويقتبس بيتس أو بالأحرى يسىء الاقتباس من بيرنز :

إن القمر الأبيض يغرب خلف الموجة البيضاء والزمن إنما يغرب معى ، أواه !

(٢) فين أو فيون هو البطل الرئيسى فى الدائرة المتأخرة من الأساطير الأيرلندية ، والتى تسمى الدائرة الفنية أو الأوسيانية . (المترجم)

وهو يسمى هذه الأبيات «رمزية رائعة» انزع منها بياض القمر والموجة : اللذين تكون علاقتهما بالزمن زئبقية بالنسبة للعقل، وساعتها إنما تنزع منهما جمالهما، ولكن عندما يتجمع شيء ما - القمر والموجة والبياض والزمن الغارب والصحبة الكئيبة الأخيرة - فإنه يثير الانفعال الذى لا يمكن أن يستثار بأى ترتيب آخر للألوان والأصوات والأشكال»، وييتس وهو يسمى هذه الكتابة كتابة استعارية يقول إن هذه الكتابة لاتكفى : «فالاستعارات ليست عميقة بما فيه الكفاية لكي تثير وتحرك الإنسان» (مقالات ومداخل، ص ١٥٥-١٥٦) . إن المطلوب هو تفاعل بين الكلمات، «وهو يعمل عمله بالإيماء لا بالعبارة المباشرة» (استكشافات، ص٢٥٥) وهكذا نجد أن ثلاثة أنواع من الرمزية تتمايز : الإيحاء، البناء المراد بشكل تعسفي، الرمزية الأصيلة الوحيدة ؛ الاكتشاف أو كشف العالم المجاوز للطبيعة، لكن من حُسْن الطالع بالنسبة للنقد فإنّ ييتس كان قادراً - داخل هذا الإطار - على أن يعيد طرح المسائل النقدية العديدة، وهو يحاول دائماً أن يوفق بين الأضداد، ومن ثم فإن التخيل يتغلب على الثنائية القائمة بين الكلى مقابل الجزئى، والتخيل «يتباعد عن الحالة الأنانية ؛ إننا نصبح أدوات للفكر الكلى، وننغمس فى الحالة الكلية» (أعمال وليم بليك، رسائل إلى نيو أيسلنده، المجلد الأول، ص ٢٤٢-٢٤٣)، «لقد أبدع إبسن وميترلنك شكلاً جديداً فهما يحصلان على كثرة من مسرحية «البطة البّرية» فى الطابق العلوى، أو من التاج فى أعماق النافورة ؛ وهذه رموز غائمة تطلق العقل، فيتجول من فكرة إلى فكرة، ومن عاطفة إلى عاطفة أخرى» «مقالات ومداخل، ص ٢١٦) .

وبالمثل فإن الرمز يربط التقابل بين ما هو حسى، وما هو روحى، وييتس - بمعنى ما من المعانى - يذهب إلى أن «الفن كله حسّى» (مقالات ومداخل، ص ٢٩٣) : «إننا نؤمن فحسب بتلك الأفكار التى جرى تصورها لا فى العقل لكن فى الجسم كله» (ص ٢٣٢)، وإن «الفن يدعونا إلى أن «نلمس العالم ونتذوقه ونسمعه ونراه ونبتعد عّما أسماه بليك الشكل الرياضى، نبتعد عن كل شيء تجريدى» (ص ٢٩٢) . ويقول ييتس إن الفن «هو طفل التجربة دائمًا، أمّا أن يكون طفل المعرفة فهذا مستحيل على الإطلاق» (ص ٣١٧) وهو «لا يستطيع أن يؤمن بحقيقة التخيلات التى لا تدرج الحياة الدقيقة للأشياء التى اعتدنا عليها كثيراً والرموز والأمكنة» (ص ٢٩٦) ولكن من جهة أخرى «فإن الكاتب التخيلى يتوحد مع نفس العالم، ويحرر نفسه من كل ما هو زائل

ومؤقت فى النفس» (ص ٢٨٦) و «غاية الفن هى الوجد الذى يستيقظ بالحضور أمام عقل دائم التغير لما هو دائم فى العالم» (ص ٢٨٧) .

وهذه النظرة المزدوجة - الحسية والروحية - أتاحت لييتس معياراً للحكم مجرد الفن الواقعى : «مرآة ستندال تتبّرد فى الزقاق» ، وفن إبسن فى مسرحية «بيت الدمية». وشو وزولا يجرى الانتقاص من قدْره . إن مجرد الفن الحسى - أو ما يعده كذلك - عند بكيتس مع «الأفكار التى تختفى فى الصورة» (رؤية ، ص ١٣٤) هى منحطة أيضًا ، وهو يقول بصورة عُرفت تمامًا كعنوان لكتاب ماير هـ.أبرامز عن النقد الرومانسى إن الفن يتحول من المرآة إلى المصباح (إكسفورد ، ص ٣٣ من المقدمة) لأن الفن لا يمكن أن يكون استقبالاً سلبيًا سواء بالنسبة للواقع الخارجى أو بداهة الحواس .

إن الفن بالضرورة هو تعبير عن الشخصية ، ولكنه - فى تفكير ييتس - ليس بالضرورة غير شخصى ، يستخدم القناع ، الشخصية المعادية للنفس ، وييتس وهو يتحدث عن سنواته الأولى فى لندن (١٨٨٧-١٨٩١) يقول : «سرعان ما كان علىّ أن أكتب عديداً من القصائد حيث العاطفة الشخصية هى دائمًا التى تتناسج فى أنموذج عام من الأسطورة والرمز» (السيرة الذاتية لوليم بتلر ييتس ، ص ١٠١-١٠٢) ، ويميز ييتس بين الشخصية والشخص ؛ فالشخص هو خصوصى ، إنه «حاضر دائمًا فى الكوميديا وحدها» (مقالات ومداخل ، ص ٢٤٠) بينما «التراجيديا هى عاطفة فحسب ، وهى ترفض الشخص الذى تحصل عليه من الدوافع ومن تجول العاطفة ، بينما الكوميديا هى اصطدام الشخص » (السيرة الذاتية لوليم بتلر ييتس ، ص ٣١٨) ، وييتس يبذل جهداً شديداً لإحياء الدراما الشعرية فى أيرلندا ، وهو فيما بعد - بصفة خاصة فى محاولة لمحاكاة تمثيليات اللامسرح فى اليابان - يتأقلم مع هذه الخطاطية : الحبكة ، والقصة ، والعقدة المركبة ، والمنظر الطبيعى ، والتمثيل يجرى انتقاصها . إن التراجيديا تتمركز فى اللحظات الكبرى للنزعة الغنائية ، اللحظات الكبرى للعاطفة الخالصة ، «إن التراجيديا يجب أن تكون دائمًا إغراقًا وتحطيمًا للحواجز التى تفصل الإنسان عن الإنسان» (مقالات ومداخل ، ص٢٤١، نثر غير مجموع ، المجلد الثانى ، ص ٣٨١) وييتس يدخل فى تطاحن مع عديد من النقاد والقراء باستبعاد كل شعراء الحرب (حتى المحبوب ولفريد أوين) من طبعته لكتاب «مختارات أكسفورد من النظم الحديث» (١٩٣١) على أساس أن «المعاناة العاطفية ليست موضوعًا صالحًا للشعر (أكسفورد ، ص ٣٤-٣٥ من التصدير) .

إن الشـخصـيـة فى التراجيديا تعنى تغلبا على الأنانيـة ، ومن ثم فـهى بالنسـبة لييتس فرح حتى فى المعاناة ، ونحـن نعـرف من قصـيدة (اللازورد) أن «هاملت ولير مـرحان – إن المرح يبدل كل تلك الخشية» ، «إن التراجيديا هى فرح بالنسبة للإنسـان الذى يموت ؛ والجوقة التراجيدية فى اليونان إنما ترقص» (إكسفورد ، ص ٢٤-٢٥ من التصدير) وييتس فى عدة فقرات يتحدث عن الفرح التراجيدى وأحيانًا بنغمات جذلة بتشويه : «إن الفنون كلها هى غُرَف زفاف للفرح» ، وما من تراجيديا تكون مشروعة ما لم تدفع شخصية عظيمة نوعًا ما إلى فرحها النهائى ، «ربما يمضى بولونيوس وقد تحطم ، لكننى أستطيع أن أسمع الموسيقى الراقصة فيك أيها الغائب عن الهناءة للحظــة » ، أو فى حـديث هاملت عند أوفيليا الميتـة ، والوداع الأخـير لكليوبترا ، وأوديب وهــو يغوص قـرب نهـاية القصة فى أرض «يمزقها» الحب (استكشافات ، ص ٤٤٨-٤٤٩) . وييتحدث ييتس بالمثل عن أمثلة أخرى : «تيمون الأثينى يتأمل نهايته وهو يعد مقبرته بجانب حافة ساحلية من الفيضان المالح ، وكليوبترا تعدّ الأفعى قرب صدرها ، وكلماتهما تثير لأن أساهما ليس خاصًا بهما عند القبر أو الأفعى ، بل لكل مصير الناس ، وذلك الفرح المُشكل قد حافظ على الأسى نقيا ، حيث أبقاه فى موضع انفـعـال الحب «أو الكره و لأن نبالة الفنون هى فـرح الأضـداد ، شـدة الأسى ، شـدة الفرح ، كمال الشخصية ، كمال استسلامها ، الطاقة المتدفقة الجياشة والسكون المرمرى» (مقالات ومداخل ، ص ٢٥٥) . إن خلط الأضداد ، أو تصادم الأضداد يبدو أشبه بما عند كولردج أو بليك كمبدأ إجمالى ، لكنه هو أيضًا تحدى ييتس وكراهيته للمــوت : «إننا نحـب بصــوت عــالٍ ونهـزأ فى الرعب أو حـلاوة تمجـيـدنا بالموت والنسيان» (ص ٣٢٢) . إن الإبداع ، والفن ، والشهرة ، والشهرة البعدية هى بشكل ما ضمانات للنجاة فيما وراء الخلود المسيحى ، أو التناسخ الهندى ، ولقد صاح هـوراس بصــوت عـال منذ وقت طويل : «ما مْن أحد يموت» .

ويمكن للمرء أن يقـول إن ييـتس يمسك بالأمـر بكلا الطريقين ، أو بالأحـرى إنه يحتضن كلا النقيضين المتطرفين ، ويجد أنهما متوافقان ، أو على الأقل متنافسان : الخاص والعام ؛ الشخصى والجمعى ؛ التجسيمى الحسى ، والمجـاوز للطبيعة ؛ التراث والعبقـرية الفردية ؛ الإيحائى والرمزى الوطيد الثابت « ســوق السيارات والسماء » . إن الجدل الأصـيل – الهـيـجلى فى أصله يتـخلل نظريتـه عـن الفن وهو يحن حنينًا

شديداً – يمثل ما عند السابقين عليه واللاحقين بعده بما في ذلك ت.إس. إليوت المختلف جدًا — لوحدة الوجود ويقذف بها في التاريخ كواقع للماضي الذي تدعمه الحضارة الحديثة .

وييتس في اتفاق مع نزعة العصور الوسطى عند رسْكِن وموريس يرى العصور الوسطى على أنها العصر الذي كان لا يزال الإنسان فيه كُلاً ، ويجري اقتباس دانتي بسبب مصطلح «وحدة الوجود» ويقارن الجمال بالجسم الإنساني المتناسق في التكوين ، (رسائل و.ب. ييتس ، ص ١٢٨) . «إن أوربا تتحد عقلاً وقلبًا إلى أن يبدأ العقل والقلب في الانقسام إلى شذرات قبل مولد شيكسبير بقليل» (ص ١٢٩) ، ولا يتضح السبب الذي دفعه إلى فرز القرن السادس عشر هنا على أنه نقطة التحول ، وبعد أن قرأ ييتس كتاب «العلم والعالم الحديث» (١٩٢٦) للفيلسوف المعاصر هويتهد تقبل الرأي الذي يذهب إلى أن «العقل يقسم نفسه إلى عقل وفضاء في القرن التاسع عشر» (استكشافات ، ص ٤٣٤) ، وأن «ديكارت ولوك ونيوتن استبعدوا العالم وأعطونا غائطًا بدلاً منه» . وأحيانًا يشير ييتس إلى مستهل التفكك عند تاريخ محدد : «في ذلك الصباح عندما اكتشف ديكارت أنه يستطيع أن يفكر في السرير أفضل مما لو كان خارجه» (رسائل و.ب. ييتس ، ص ١٣٠) ويفترض أن التاريخ هو ١٠ نوفمبر ١٦١٩ عند نيوبرج على الدانوب عندما انتابته ثلاثة أحلام متعاقبة أمتعته برسالته . وأحيانًا يبدو ييتس على أنه ذو عقليتين ، يقول : إنني أمقت عصر النهضة ؛ لأنه جعل العقل الإنساني غير عضوي ، وإنني أقدس عصر النهضة لأنه جلا الشكل وأبدع الحرية» (على المرجل ، ص ٢٧ وقد جرى حذفه في استكشافات) . وفي أحيان أخرى يرى السيرورة حسّيا على أنها تدهور تدريجي ، سيرورة لتخصيص الإنسان . «إن عدو الوحدة هو التجريد ، وأعني بالتجريد ليس التمايز بل عزلة الانشغال أو الطبقة أو الملكة» وهي عبارة تبدو ماركسية في أغلبها ولكن يمكن أن ترجع إلى موريس الذي قرأ ماركس بينما ييتس يستنكر ماركس على أنه «ماكولي وأن عقبيه في الهواء» (استكشافات ، ص ٤٢٤) ويشير ييتس نفسه إلى رسكين الذي عرف أن «الآلة لم تنفصل عن الحرفة اليدوية بشكل كامل لصالح العالم» وأن «التمايز بين الطبقات قد أصبح قائمًا على عزلتها» (السيرة الذاتية لوليم بتلر ييتس ، ص ١٣٠). ثم يقتبس ييتس من قصيدته «الحلول الثاني» :

«لقد تبعثرت الأشياء ، ولم يعد المركز متماسكًا ، مجرد الفوضى تنساب مفككة على العالم» وأحيانًا يجرى طرح هذا فى إطار تدهور الدين . «إننى أحب أن أقيم الأدب على الأشياء الثلاثة التى اعتقد الفيلسوف « كانت » أننا يجب التسليم بها لجعل الحياة مقبولة : الحرية ، والله ، والخلود . وإن أفول هذه الأمور الثلاثة قبل (بيكون ونيوتن ولوك) هو الذى جعل الأدب يتفسَّخ ، ، ولما كانت الحرية قد ولّت فإننا نجد أن مرآة ستندال تعكس مبتذِّدة إحدى الحارات» ، ولما كان الله قد ولّى فإننا لم نعد نكتب تلك التراجيديات التى هى فرح الإنسان الذى يموت» (استكشافات ، ص ٣٣٢-٣٣٣) والإصرار على الحرية يتضمن رفضاً للحتمية ؛ أى الانعكاس الآلى للواقع ، والإصرار على الإيمان بالله يندِّد بالواقعية نفسها ، بالرأى المفترض «العرضى» الذى ينكر أية خطة فى الكون ؛ بينما الإصرار على إيمان بالخلود يبرر «الفرح التراجيدى» ، زيادة على ذلك فإنّ الأمر يقتضى هنا إيمانًا مسيحيًا بكفارة أو حكم ما فيما بعد الحياة غير الفرح التراجيدى عند نيتشه ؛ والذى يشكل تحديًا لله . إن ييتس يؤمن بخلود مما يؤثر فى نظرته لقصة فاليرى «الملاح البحرى» وهو يقول لنا إن فاليرى «لا يستثيرنى إلا عندما أكون أنا مستثاراً للغاية» . «فى فقرة فصيحة للغاية يبتهج بأنّ الحياة الإنسانية يجب أن تمر ، ولقد كنت على وشك أن أضع قصيدة بين كتبى المقدسة ، ولكننى لا أستطيع هذا الآن لأننى لا أؤمن به » (رؤية ، ص ٢١٩) . مثل هذه الخطة البسيطة عن تآكل الشعر – وهذا التآكل هو صورة من «تحلل الحساسية» قد تعدلت بالأحرى تعدلاً كبيراً ، وتطورت فى كتاب (رؤية) وخاصة فى الفصل المعنون باسم «الحماقة أو البجعة» إلى خطاطية لها «قمم تاريخية» لكن القليل من هذه التآكلات – وغالبًا ما يجرى تصويرها بضرب الأمثال من تاريخ الفن – مستمدة من قراءة واسعة فى هنرى أدامز وفلندرز بترى وجوزيف سترارجوفسكى وفيما بعد من أرنولد توينبى ، وأوزفالد شبنجلر فيما يخص الأدب ، والمرجعيات المتناثرة هى مجرد تأكيد بأن ييتس اعتقد أن «الحركة المادية فى نهاية القرن السابع عشر ، كلها ربما نجمت عن بيكون» (رؤية ، ص ٢٩٦) هى بداية «تحطم النفس والعالم إلى شذرات» . «إن الفن الذى اكتشفه دانتى من خلال نسيج متناقض واسع ، ومادة متناقضة اصطبغ عبر ملتون بصبغة لاتينية ومصطنعة» ، لقد جرى النظر إلى أدب القرن الثامن على أنه متأرجح بين ما هو انفعال عاطفى ، وما هو منطقى : «شعر بوب وجراى ، وفلسفة جونسون وروسو» والأمر بالنسبة لجونسون

يعد منطقياً على نحو غريب ، والرواية الحديثة «نهايتها السعيدة ، والبطل الذى يحظى بالإعجاب والانشغال المسبق بالأشياء المفضلة : منها الاحتفالى ، والمتناقض ، والصريح . إن المرء يحتاج إلى أن يعرف أى شيء عن الدوائر الحلزونية والأصباغ والدوامات وما شابه ذلك ليتبين نقاط هذه العلاقات ، وليس من الضرورى أيضاً التصارع بمنازل القمر لتقدير التعليقات على الكتاب والشعراء المصنفين فى منازل مختلفة غالباً فى مركبات من أغرب ما يكون ، ومن الصعب أن نتبين كيف يمكن أن ينتمى كالفن وجورج هربارت إلى نفس المنزلة (ص ١٧٢) أو ما هو المشترك بين سبينوزا وسافونا رولا (ص ١٢٥) أو رمبرانت وسينج ، غير أن ييتس يمكنه أن يشخص الشاعر الأمريكيي والت ويتمان على إنه «يضع قوائم بكل ما أثاره» (ص ١١٤) أو جون كيتس «بنزعته الحسية المفرطة مع عاطفة جنسية بسيطة ، وفضول عقلانى فى أضعف أحواله» (ص ١٣٤) والخطاطية بملامحها من الصفات النفسية يصعب أن تطرح أى شيء فى مركّباتها المزاجية وتماثلاتها . فبالنسبة للنقد الأدبى لا يمكن أن نجنى سوى استبصار بسيط بدون ييتس ، وهذا الحكم لا يمكن أن يؤثر على الاهتمام بكتاب (رؤية) بالنسبة لتفسير شعر ييتس المتأخر أو أية دراسة لأعمال عقله .

فإذا جرى تطبيق الأمر على فن الشعر فإن تآكل صورة العالم القديم عند جوته ووردزورث وبروننج يجرى طرحه كدليل على أن «الشعر قد كف عن حق اعتبار الأشياء جميعاً فى العالم كقاموس للأنماط والرموز ، وبدأ يسمى نفسه نقدا للحياة ومفسراً لكل الأشياء على نحو ما توجد» (مقالات ومداخل ، ص ١٩٢) ، لقد قرأ ييتس الفقرة التالية فى مقال رائع كتبه آرثر هالام : «تلك القوى المختلفة للمزاج الشعرى ، وطاقات ما هو حساس ، وما هو تأملى ، وما هو انفعال عاطفى ، والتى تداخلت فى العصور الأسبق واستمدت من العون المشترك لإمبراطورية متسعة على مشاعر الناس قد تقيدت الآن داخل مجالات منفصلة للذات الفاعلة . لم يعد النسق الكلى يعمل بتناغم ، وبالتناغم الباطن يجرى الحصول على الحرية الخارجية ، ولكن ظهر هناك فعل عنيف وغير عادى فى الوظائف المركبة العديدة كل يعمل لذاته ، وكلها تستهدف إعادة إنتاج القوة المنظمة والتى سبق أن استمتع بها الكل» . وواضح أن فكرة تَشَرْذُم العقل الإنسانى ، والحاجة إلى إعادة بنائه أصبحا من الأمور المبتذلة .

وييتس لم ير هذه السيرورة على أنها : إمّا موّحدة أو متنافرة ؛ وهو يعيد تأكيد المسألة : «التخيل سواء فى الأدب ، أم فى فن التصوير ، أم فى فن النحت قد عُرف بعد موت شيكسبير ؛ والكثافة الفائقة قد انتقلت إلى ملكة أخرى» ، انتقلت إلى «لغة فجّة تكاد تكون غير معقولة» خاصة بالفلسفة ، انتقلت إلى الحركة « من سبينوزا إلى هيجل» ، «أعظم أعمال العقل جميعًا» (مقالات ومداخل ، ص ٣٩٦) ، (والعقل) هنا له فى عقل ييتس معنى العقلنة المضادة للفن ، وييتس استثنى بركلى الذى استعاد العالم الذى دمره ديكارت ولوك ونيوتن ، «لقد أرجع لنا بركلى العالم الذى يوجد وحده ؛ لأنه يشرق ويدوى صوته» (استكشافات ، ص ٣٢٢) . إن بركلى عزيز فى نظر ييتس باعتباره الذى أحيا النزعة الروحية الأوربية ، ولكنه عزيز أيضًا باعتباره أيرلنديا ، وييتس الذى سبق له أن استنكر القرن الثامن عشر تأتّى إلى تقدير وإعجاب بأيرلندا الجورجية وخاصة سويفت حيث يروق العنف الشديد لغضب الإنسان القديم ، وإدموند بيرك «لاستعادة النظام الأوربى» (ص ٣٣٧) .

ومن بين الشعراء يظل بليك وشلى أثيرين عنده برغم بعض الانتقادات ، ويعد وردزوث ممثلاً «لوحدة النفس العميقة» «التى ردت البشرية - إذا ما جرى النظر إليها موضوعيًا - إلى شخوص خفيفة قليلة يجرى رسم خطوط عريضة لها للحظة وسط الجبل والبحيرة» (رؤية ، ص ١٣٤) إنه «فى الغالب مسطح وثقيل ، من ناحية لأن حسّه الخلقى يبدو أنه إبداع لم يخلقه ، مجرد طاعة ، ليس له عنصر مسرحى» (أسطوريات ، ص ٣٣٤) . وفى القارة الأوربية يظل هناك بلزاك «العقل الحديث الوحيد الذى قام بمركبّ يمكن مقارنته بمركبّ دانتى » (استكشافات ، ص ٢٦٩) ، وييتس أعجب أساسًا بكتاب «لويس لامبرت [٣] » وكتاب «السرافين»[٤] وهما يحتويان أشد العناصر المستمدة من سويدنبرج ، غير أن ييتس يرى أن كتاب «لويس لامبرت» «هو على نحو أو آخر مادى» (مقالات ومداخل ، ص ٤٣٨) ، وذهب إلى أن بلزاك لم يعرف المثالية البركلية أو «بحثنا السيكولوجى الحديث» (ص ٤٣٩ ، ص ٤٤١) وهو يشير إلى

(٣) قصة كتبها بلزاك عام ١٨٣٢ يقال إنها أشبه بالسيرة الذاتية . (المترجم)

(٤) «السيرافين أو الكتاب الصوفى» مجموعة قصصية لبلزاك صدرت عام ١٨٣٥ ، وهى تضم ثلاث قصص ، وقد تأثر فيه بسويدنبرج . (المترجم)

الخوارق ، وييتس وهو يضع حديثًا تخيليًا على لسان بلزاك جعله يقول : «إن كتابى (الكوميديا الإنسانية) سوف يطهر العالم من كل الطوبويات الخيالية» (ص ٤٦٨) ، لقد أنقذه بلزاك من «يعقوب واليعقوبية» (ص ٤٤٧) وواضح أنه يقصد أنه أنقذه من كلا التطرفية الاجتماعية ، والمحافظة الرومانسية . ويقول ييتس فى عام ١٩٣٤ إنه ينتمى «إلى جيل يعود إلى بلزاك وحده» ، لقد قرأ تولستوى ودوستويفسكى وفلوبير قبل هذا بعشرين عامًا لكنه لم يفتح كتبهم مرة أخرى إطلاقًا (ص ٤٤٥) .

ويمكن للمرء أن يجمع آراء ييتس عن عديد من كتاب القرنين التاسع عشر والعشرين ، وهى آراء فى الغالب لا تبدو أنها تحتفظ بفكرة التدهور فى العقل ، وهكذا اعتقد أن «إنجلترا لديها من الشعراء الرائعين من ١٩٠٠ إلى اليوم أكثر مما كان لها إبان أية حقبة بنفس هذا الطول منذ بواكير القرن السابع عشر» (إكسفورد ، ص ١٦ من التصدير) . ولكن حتى كتاب «كتاب إكسفورد عن النظم الإنجليزى» الذى يظهر فى مختاراته تفضيلاً حساسًا للأصدقاء يتضمن معيارًا محددا للتنوق . وواضح أن ييتس يكره جماعة سنوات ١٩٣٠ الجديدة ، وأيضًا لنواع سياسية : أودن سبندر ، وداى لويس ، ولقد بدا له جويس وازرا بوند وإليوت أصحاب نزعة طبيعية جديدة وهم «يتركون الإنسان عاجزًا إزاء محتويات عقله ، والإنسان يعتقد أن كتاب جويس (أنّا ليفيا بلورابل) و (أناشيد) بوند كأعمال ذات إخلاص بطولى ، الإنسان وملكاته الحيوية قد توقفت ، وأصبح يضرب على وتر الزمن لكى يدوى فى أعماق عقله» (مقالات ومداخل ، ص ٤٠٥) ، وفق إليوت «يبدو رماديا وجافا» (أكسفورد ، ص ٢١ من التصدير) . «إن أسوأ لغة هى لغة إليوت فى كل قصائده الأولى - تسطح فى المستوى بالنسبة للإيقاع» (رسائل و.ب ييتس ، ص ٨٤٦) ، ورأى ييتس عن بوند يلخص علاقة غامضة طويلة . وييتس فى بواكير سنينه استشار بوند ، وأخذ بنقد اقتراحاته الغنية أخذًا شديداً ، لقد كان بوند سكرتيره فى شتاء ١٩١٤-١٩١٥ ولقد التقيا عدة مرات عبر السنين ، ولقد جعله بوند يتعرّف على اللامسرحيات اليابانية ، غير أن رأى ييتس فى شعر بوند ظل ثابتًا بشكل ملحوظ ، وقد كتب فى عام ١٩١٣ أن «عمل بوند الخاص غير مؤكد تمامًا ، بل هو فى الغالب سيئ جداً ، وإن كان يثير الشغف

والاهتمام أحيانا ، وهو يفسر نفسه بالإفراط فى التجريبيات العديدة» [٥]، وهو فيما بعد فى كتاب مختارات «أكسفورد» يعلق على أن الأناشيد «فيها أسلوب أكثر مما فيها شكل» ، ذلك الأسلوب «يجرى تقطيعه وتحطيمه وتحويله بشكل دائم ليس إلا إلى عكسه المباشر : الحقد العصبى ، والكابوس ، وفأفأة الفوضى . إن بوند هو «مرتجل ألمعى» (إكسفورد ، ص ٢٥ ، ص ٢٦ من التصدير) ، وييتس يفضل بريدجز و ت. ستورج مور و چ. ترنر والسيدة ولسلى ، وهو عنيف بأقصى درجة تجاه «جيله التراجيدى» : دوسون وليونل جونسون وجون ديفيد سون ومواطنين أيرلنديين من أكثر الناس شهرة فى عصرهما : إن برنارد شو رغم أنه «رجل مرعب مع فطنة قوية» هو فى معسكر الأعداء الخاص بالتجريد والمباشرة المنطقية ، ويقول ييتس لنا : «لقد كان لدى كابوس فقد سكنتنى ماكينة حياكة تفرقع وتدوى ، لكن الشىء الذى لا يصدق هو أن الماكينة ابتسمت – وابتسمت بشكل دائم» (السيرة الذاتية لوليم بتلر ييتس ، ص ١٨٨) أو بصورة أخرى يقول : «إنه قانع تماماً بتبادل نرجس وبركته بصندوق السيمافور الذى يرسل الإشارات فى محطة السكك الحديدية ، حيث تمر المأكولات ، ويمر المسافرون بشكل دائم على طريقهم المتلألئ المنطقى» (ص ١٩٥) . وييتس يعد أوسكار وايلد مجرد إنسان فطن ، إنه «أساساً رجل السلوك ، وهو كاتب بالعناد والمصادفة» (ص ١٨٩) . وهو يجد فى وايلد «شيئًا أنثويًا بديعًا وعدم إخلاص» ، و«معظم ذلك عنيف وتعسفى وكله غطرسة» (رؤية ، ص١٥٠) . وإن كان من قبل قد أسبغ على وايلد مقدرة على أنه «قد فهم ضعفه ، وشخصيته الحقيقية مستحيلة لأنها ولدت فى عزلة» (السيرة الذاتية لوليم بتلر ييتس ، ص ١٩٥) وشعر وايلد بما فيه من أخطاء العصر الفكتورى لم يؤثر فى ييتس ، ولكن تأتّى له أن يتوقع أن تكون قصيدة «أغنية» والذى لا يزال على صلة وشيجة مع الحركة الكلية الشاملة ، ولقد أدركت أننى – وأنا أعرض له – قد جعلته أكثر عقلانية ، وأكثر محسوسية ، وأكثر تماسكًا منه عندما ندرس المقالات المفردة الحافلة بالهيمان والتحول إلى الخوارق ، أو إلى مجرد تماثل خيالى . وهكذا فى المقال المحورى عن «رمزية الشعر» الجميل والرائع كما هو الواقع نعرف فجأة أن ييتس قد ذكر لإحدى العرافات أن تسأل أحد الآلهة – كما تعتقد – الواقفين بجوارها

(٥) ألمان : «أمينانت روفين» ، العدد ٦٦ (رسالة إلى السيدة جريجورى ، ٣ يناير ، ١٩١٣) .

بأجسادهم الرمزية عما ينتج عملاً ساحراً لكن يبدو تافهًا من صديق ، والشكل يلبى «تنوع هيام الشعوب وما يُهَيْمن على المدن» (مقالات ومداخل ، ص ١٥٨) ، ويُفْترض فى هذه القصة أن تؤكد التأثيرات الممتدة للشعر ، ولكن لا يوجد شىء يغرى الإنسان . إن التأثير المتنبأ به له يمكن أن يطهر ، والنقاش برمته - فيما لو كان نقاشًا واحداً - ينهار . إن الحجج الجيدة يمكن طرحها ضد نظرة أودن المتفاوته من أن الشعر والفنون لم تحدث أى اختلاف للإنسان ولتاريخ الإنسان ، لكن تأكيد ييتس أن العالم قد تغير «لأنّ هناك شيئًا هو أن غلاما قد عزف فى تسالى [٦]» (ص ١٥٨) يظل زعمًا غير مؤكد ، ودور ييتس التأثيرى الخاص كمتنبىء وحكيم وفيلسوف وسياسى قد أجهض فى الممارسة ، زيادة على ذلك لا يوجد موضع للتشكى عن رمزية ييتس على نحو ما فعل إزرا بوند :

« إن العم وليم يحوم حول نوتردام
بحثًا عن شىء مهما يكن
وهو يتوقف ليعجب بالرمز
ونوتردام واقفة فيه »
(أناشيد ، طبعة ١٩٥٤ ، ص ٥٦٣)

بدون الرمزية والمفهوم الخيالى القائم على الشطح الخاص بمسار التاريخ لا يوجد شعر لييتس . والتأمل فيما يمكن أن يكون ييتس قد كتبه بدون عقائد يبدو أنه أكثر المشاريع عبثًا ، وما يبقى هو القصائد أو قلة منها ، ودفاع عن وجهة النظر الرمزية للشعر ؛ والتى استمدها من مصادر قديمة ، ولكن عززها تأثير الحركة الرمزية المعاصرة فى فرنسا .

(٦) منطقة فى شرق اليونان . (المترجم)

المصادر والمراجع

- *The Works of William Blake,* ed. Edwin John Ellis and W. B. Yeats. 3 vols. (1893) . Cited as *WWB.*
- *Letters to the New Island,* ed. Horace Reynolds (1934) .
- *The Oxford Book of Modern Verse,* chosen by W. B. Yeats (1936) . Cited as *Oxford* .
- *On the Boiler* (1938) .
- *W. B. Yeats and T. Sturge Moore : Their Correspondence , (1901-1937),* ed. Ursula Bridge (1953) .
- *The Letters of W. B. Yeats,* ed. Allan Wade (1955) . Cited as *L.*
- *The Autobiography of William Butler Yeats* (1958) . Cited as *A.*
- *Mythologies* (19599) .
- *Essays and Introductions* (1961) . Cited as *EI* .
- *A Vision* (1961) . Cited as *V* .
- *Explorations* (1962) . Cited as *E* .
- *Letters on Poetry from W. B. Yeats to Dorathy, Wellesley,* introduction by Kathleen Raine (1964) .
- *Uncollected Prose,* collected and edited by John P. Frayne. 2 vols. (1970-76). Cited as *UP.*
- The huge literature on Yeats often discusses the aesthetics and the criticism in passing . A few such works are listed here, as well as several general books on Yeats and studies dealing with the spread of symbolism to England (which include material on Symons and Moore) .
- Ruth Z. Temple : *The Critic's Alchemy : A Study of the Introduction of French Symbolism into England* (1953). The fullest and best work on its subject .
- Frank Kermode. *Romantic Image* (1957). Discusses both Yeats and Arthur Symons .

- Giorgio Melchiori. *The Whole Mystery of Art : Pattern into Poetry in the Work of W. B. Yeats* (1960). Comments well on Yeats's symbolism .
- Enid Strakie. *From Gautier to Eliot : The Influence of France on English Literature, 1851-1939* (1960). The treatment of symbolism is rather thin .
- Edward Engelberg. *The Vast Design : Patterns in W. B. Yeats's Aesthetic* (1964). Most rewarding .
- Thomas R. Whitaker. *Swan and Shadow' : Yeats's Dialogue with History* (1964). Fullest on Yeats's views of history .
- Richard Ellmann. *Eminent Domain : Yeats among Wilde, Joyce, Pound, Eliot, and Auden* (1967). Most instructive .
- Cleanth Brooks. "William Butler Yeats as a Literary Critic," in *The Disciplines of Criticism*, ed. Peter Demetz *et al.* (1968), 17-42. Excellent for the literary opinions .
- Frank Lentricchia. *The Gaiety of Language : An Essay on the Radixal Poetics of W. B. Yeats and Wallace Stevens* (1968). Makes good points .
- Denis Donoghue *W. B. Yeats* (1971). Comments well on Yeats's symbolism.
- Harold Bloom, *Yeats* (1972) .
- Richard Ellmann, *Golden Codgers* (1973). Has a chapter on "Discovering Symbolism."
- Robert Snukal. *High Talk : The Philosophical Poetry of W. B. Yeats* (1973).
- Good on symbol and symbolism and on Yeats's knowledge of philosophy.
- Vinod Sena. *W. B. Yeats* : The Poet as Critic (Macmillan/India, 1980). Not seen.

آرثر سيمونز
(١٨٦٥ - ١٩٤٥)

إن الداعية الرئيسى للرمزيين الفرنسيين فى إنجلترا هو آرثر سيمونز ، وكان قد أهدى كتابه «الحركة الرمزية فى الأدب» (١٩٠٠) لييتس ، وقد أفاد كمصدر للمعلومات وكمحرّكٍ أيضًا بالنسبة للشاعر ت.س إليوت على أساس أنه «مدخل إلى المشاعر الجديدة الكلية ، وعلى أساس أنه كشف» (الغابة المقدسة ، ١٩٢٠ ص ٤) . وفى عام ١٩٣٠ قال إليوت : «أنا نفسى أدين للسيد سيمونز بدين كبير ؛ فلولا قراءتى لكتابه لما سمعت عام ١٩٠٨ عن لافورج أو رامبو ، وكان من المحتمل ألا أكون قد شرعت فى قراءة فرلين ؛ ولولا قراءتى لفرلين لما كنت قد سمعت عن كوربيير [1] . ومن هنا يعد كتاب سيمونز أحد تلك الكتب التى أثرت فى مجرى حياتى» (مجلة كريترون ، العدد التاسع ، ١٩٣٠ ، ص٣٥٧) ، لكن الكتاب لا يجب أن يعد ذا قيمة كبيرة كنقد أدبى ، وتبدأ المقدمة بطرح رؤية كارلايل ، وهى تذهب إلى «أن [الرمزية] – بشكل مُقَنَّع أو آخر – يمكن رؤيتها عند كل كاتب تخيلى كبير» ، لكنها تقول آنذاك إن الرمزية فى أيامنا «قد أصبحت واعية بذاتها» . ويذهب سيمونز – على نحو متناقض – إلى الزعم بأن نرفال كان فى أصولها – وإن لم يكن واعيا بها – وهو قانع أخيراً باعتبار الرمزية عودة إلى «درب واحد مُفْضٍ من خلال الأشياء الجميلة إلى الجمال الخالد» (الحركة الرمزية فى الأدب ، ص ٤) . إن الرمزية هى «تمرد ضد النزعة الخارجية ، ضد البلاغة ، ضد التراث المادى» ، إنها «سعى يفصل الماهية القصوى – النفس عما يوجد مهما يكن » ، إنها «نوع من الدين» ، والمقالات نفسها هى تعدد من السرد الأولى ، عادة ما يكون سرداً متعلقًابالسيرة مع اقتباسات من القصائد بالفرنسية لنرفال وفيليير دى لاسل – أدام ،[2] رامبو ، فرلين ، لافورج ، مالارميه (هناك

(١) إدوارد يواقيم كوربيير (١٨٤٥ – ١٨٧٥) شاعر فرنسى يعرف باسم تريستان ، وقد صاغ شعره باللهجة الشعبية ، ونشر مجلداً شعرياً واحداً عام ١٨٧٣ . (المترجم)

(٢) كونت فيليب – أوجست (١٨٣٨–١٨٨٩) روائى وكاتب مسرحى فرنسى ، وهو يصنف ضمن الرمزيين ولغته ملتبسه كلها إيقاعات ومشبعة بالفكر الفلسفى ، وله أعمال حافلة بأشكال الرعب . (المترجم)

قصيدتان وقطعة نثرية تظهر مترجمة) ومترلينك ، وفى الطبعة الجديدة عام ١٩٠٨ أضاف سيمونز بحثًا عن هويسمان فى أواخر أيامه ، وفى طبعة منقحة عام ١٩١٩ أضاف صفحات قليلة نادرة عن بودلير ، وفى هذا المجلد حدث أكبر حذف صارخ من المجلد الأصلى مع مقالات عن بلزاك ومريميه جوتييه وفلوبير والأخوين جونكور ، وليون كلادل ، وزولا الذين حتى لا يستطيعون أن يتظاهروا بأنهم رمزيون . ومن بين المقالات الأصلية نجد أن المقال عن فرلين هو أكثرها تعاطفًا ؛ والمقال عن رامبو هو سيرة ليست أصيلة من الطبعة الثانية بالإضافة إلى وصف «سوناتا حروف العلة» ، والمقال عن مالارميه يقدم جردًا عن أمسيات الثلاثاء فى شقة مالارميه ، ويشرح وجهة نظره فى اللغة بدقة : «وهكذا نجد أن اصطناعا حتى فى استخدام الكلمات التى تبدو مصطنعه من جراء استخدام الكلمات كما لو لم تُستخدم على الإطلاق من قبل ذلك السعى الوهمى وراء عذرية اللغة ليس إلا علامة خارجية قاموسية لعدم رضاء شديد عن أفضل عمل تؤديه» (ص ٧٠-٧١) ، والبحث القصير عن لافورج يبدو أكثر نجاحًا فى تشخيص الشاعر : شفقته الذاتية ، سخريته ، طريقته فى عدم التمييز بين السخرية والشفقة (ص ٦٠) ، ولكن - فى الغالب - حتى فى المقال الممتاز عن فرلين ينخرط سيمونز فى مجرد التخيلات الهامشية وهو يصف بحث فرلين عن الكلمة الحقة التى يستطيع أن يقولها : «إن فرلين يعرف أن الكلمات حافلة بالشك ، وهى لا تخلو من سوء ، وهى تقاوم مجرد القوة مقاومة النار أو الماء التى لا تهدأ ، وهى لا يمكن التقاطها إلا بمكر أو بثقة ، وفرلين لديه الاثنان والكلمات تصبح الروح آريل [٥] بالنسبة له ، إنها لاتحمل إليه فحسب خضوع العبد هذا الذى تحمله للآخرين ، بل تحمل له أيضًا كل النفس ، وفى ارتباط سعيد» (ص ٤٨) ؛ إذن هذا كان يعد «نقدًا إبداعيًا» لكنه لايبدو تملّصا من

(٣) ليون كلادل (١٨٣٥-١٨٩٢) روائى وقصاص فرنسى كتب عن حياة الفلاحين . (المترجم)

(٤) قصيدة كتبها رامبو عام ١٨٧١ ويجرى اقتباسها لتصوير العقيدة الرمزية فيما يتعلق بالتواصل والتراسل ، وفيها يعتبر حرف (أ) رمزًا للون الأسود وحرف (إ) رمزًا للأبيض ، وحرف (آى) رمزًا للأحمر ، وحرف (أو) رمزًا للأزرق ، وحرف (يو) رمزًا للأخضر . (المترجم)

(٥) فى مسرحية شيكسبير (العاصفة) فإن أيل روح سجنته الساحرة وقد أطلق بروسبرو سراحه ، وهو عند الشاعر ملتون فى قصيدته (الفردوس المفقود) ملاك متمرد ، وهو فى قصيدة (قص الخصلة) لإسكندر بوب رئيس الكائنات الخرافية التى تعيش فى السماء . (المترجم)

مهمة النقد التي يعلن سيمونز أنها مستحيلة بعد هذا مباشرة : «ليس الأمر بدون دواع هو أننا لا نستطيع أن نحلل القصيدة الكاملة» (ص ٤٤٨) ، إن لدى سيمونز أدوات نقدية قليلة : لديه قراءة واسعة ، ولديه بعض المعلومات ، ولديه حساسية ، وهو في أفضل حالاته يستطيع أن يشخص من خلال الاستعارة وحتى يحكم المؤلف في علاقته بالآخرين .

لقد سار في درب طويل قبل أن يكتب مؤلفه (الحركة الرمزية) ولقد أشرف على طبعة لشيكسبير ، وكتب مقالاً عن ميسترال[٦] ونشر كتاباً بارزاً بعنوان «مدخل إلى دراسة براوننج» (١٨٨٦) مدحه والتر باتر في عرض تحليلي له ، وفي عام ١٨٩٩ كان الشاعر الشاب موجوداً في باريس مع هافلوك إليس[٧]؛ فكتب مقالاً عن فيليير دى أيسل أودام يمدح قصائده «قصائد قاسية» لمجلة أوسكار وايلد «عالم المرأة» ، وجعل نفسه بعد زيارتين لباريس نصيراً للأديبين ك.ج هويسمانس ، وفرلين . والمقالات عن فرلين وترجماته الشعرية أقامت علاقات شخصية مع الشاعر الذى كان آنذاك في حالة بائسة واستثار الرغبة لمساعدته، ومن خلال جهود سيمونز استطاع فرلين أن يحاضر في لندن وإكسفورد ، وأن يرجع بمبلغ كبير إلى باريس ، وفي عام ١٨٩٣ كتب سيمونز مقالاً عن «حركة التفسخ في الأدب» وفيه جعل الرمزية والانطباعية متساويين بالتبادل مع التفسخ ؛ ولقد فضل سيمونز حينئذ التفسخ ودافع عنه ضد الاتهامات المعتادة بقوله إن التفسخ لا يعني انحطاطاً خلقياً أو انهياراً بل هو «وعى ذاتي مكثف» ، إنه «تراكم تهذيب سام فوق تهذيب» (أشكال درامية شخصية ، ص ١٩٧) ، وسيمونز في المقال عن فرلين عام ١٨٩١ أشار إلى مدرسة صغيرة مجنونة (للرمزيين) ، وفي المقال عن التفسخ يتحدث عن (رطانة) ما لارميه على أنها «مذبحة» (المصدر السابق ، ص ١٠٩) ، ولقد اقتضاه الأمر تأثيراً من صديقه من نادى دى رايمرز وهو ييتس ليهديه إلى

(٦) فريدريك ميسترال (١٨٣٠–١٩١٤) شاعر فرنسي من إقليم البروفنسال ، وله قصيدة سردية قصصية قائمة على أسطورة من العصور الوسطى ، وله قصائد غنائية ، وقد حصل على جائزة نوبل عام ١٩٠٤ . (المترجم)

(٧) هافلوك إليس (١٨٥٩–١٩٣٩) كاتب وعالم إنجليزى ، من مؤلفاته «الروح الجديدة» (١٨٩٠) و«الرجل والمرأة» (١٨٩٤)، و«دراسات في سيكولوجية الجنس» (١٨٩٧–١٩١٠)، وله بعض الدواوين الشعرية . (المترجم)

الرمزية ، وييتس بدوره تعلّم شيئًا عن الشعراء الفرنسيين من سيمونز (انظر كتابه «السيرة الذاتية» المذكور سابقًا ، ص ٢١٣-٢١٤) ، وفى باريس عام ١٨٩٤ رأى أكسل فى صحبة سيمونز والتقى بفرلين ومالارميه ، لكن ييتس لم يكن يعرف إلا القليل من الفرنسية ، ولم يكن فى حاجة إلى من يهديه إلى الرمزية ، غير أنّ سيمونز كان فى حاجة إلى هذا ، ولكن كان هذا بعد كل شيء بفتور ، وأنه لا يستطيع أن يشك فى تحمسّه للشعراء الفرنسيين ، ولكن - كما يقول هو نفسه فى الإهداء إلى ييتس - نجد أن تحوله إلى التصوف «ربما يسبب دهشة للكثيرين » . ولكن هذا لن يشكل دهشة لك فأنت قد رأيتني أمجّد بالتدريج طريقى ليس على نحو مؤكد ، وليس على نحو محتم فى ذلك الاتجاه الذى كان بالنسبة لك اتجاهــك الطبيعى (الحركة الرمزية فى الأدب ، ص ٢٠ من التصدير) ولكن من المؤكد أن سيمونز لم يقطع الطريق بأكمله ، وربما يبرهن هذا على إحساسه الطيب ، وارتباطاته الشديدة بأساتذته الأصليين : سوينبرن ، وباتر وأيضًا و.إ. هنلى والذى احتفى به بشكل فج على أنه الرائد الأول «للحداثة فى الشعر» (دراسات فى أدبين ، فى الأعمال الكاملة ، المجلد ٨ ، ص ٤٤ وما بعدها) .

وكتاب «الحركة الرمزية فى الأدب» هو الكتاب الوحيد لسيمونز الذى لا نزال نتذكره ، وهنا يوجد بعض الجور ، فلقد كتب بشكل وافر يكاد يكون عن كل شخصية فى الأدب الإنجليزى والفرنسى فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وغالبًا فى إطار محدوديات مصادره من خلال رؤية ، ومن خلال النقد . والمقال عن الشاعر دَنْ (١٨٩٩) - على سبيل المثال - يشكل - على نحو طيب — طبيعة عاطفته . «إن الأمر إفراط فى السرور حيث يكون العقل متفوقًا ، إنه إفراط فى السرور معقول ، ومع هذا ينقلنا إلى خندق العنف الفعلى» (شخوص من قرون متعددة ، ص ٩٧) . ويجرى تشخيص جورج مرديث كشاعر وتقديره لقصيدة «إله الحب المجنون» على أنه تقدير غير معتاد إذا قابلنا هذا بالموقف النقدى تجاه فرنسيس تومبسون . إن عمله تحفة ولكن من الخرق البالية والأثمال ؛ إنه مسرحية مقنعة من الفوضى» (دراسات فى أدبين ، ص ٧٩) فأدبه ، «الإسراف المتراكم ، والإفراط المتبجح الذى يأتى بتخمة ، وعلى عكس ما لا يمكن أن نقول عنه » (المصدر السابق ، ص ٨٢)

ولكن هناك كتاب لا يستحق فى نظرى أن نهمله هو «الحركة الرومانسية فى الشعر الإنجليزى» (١٩٠٩) ويمكن للإنسان أن يقرّ بأن له خطاطية سيئة ولا نجد فيه إلا الكتّاب الذين ولدوا فى القرن الثامن عشر، وماتوا فى القرن التاسع عشر، والمقالات عنهم مرتبة بترتيب تاريخى حسب المولد مع تخطيطات موجزة - وفى الغالب فطنة - لمدة أو مدتين ، وهو يتناول الشعراء من جون هوم (١٧٢٢-١٨٠٨) إلى توماس هود (١٧٩٩-١٨٤٥) مع وجود مقالات مستفيضة هامة عن بليك ، ووردزورث ، وكولردج ، ولاندرو ، وبايرون ، وشلى ، وكيتس ، والمقدمة كلها تساؤلات تمسّ طبيعة الشعر ، وطبيعة الرومانسية ، وتنتهى إلى أن «الشعر يتحقق كاعتراف شخصى ، أو كاستثارة ، أو كلحظة تكتسب طابع الأبدية» وهذا لا يتمشى مع وجهة النظر التى تذهب إلى أن «المرء ليدرك أن غاية الشعر هى أن يكون شعراً» (الحركة الرومانسية فى الشعر الإنجليزى ، ص ٢٠) ولكن هذا الإصرار على نظرية الشعر للشعر تتيح لسيمونز أن يتجاهل الخلفية والمصادر والتطور التاريخى (وهو يستبعد كورثوب وبرونتيير صراحة) (ص ١٠) ، وهو يأخذ بمعيار اللحظة الشعرية والسحر والشدة ؛ وهذا يعطيه معياراً للتنديد بالقرن الثامن عشر بأكمله باعتباره انقطاعًا للتراث التخيلى العظيم للشعر الإنجليزى . وهو يحمل بشدة على سكوت وسوذى ، وكل مخلوق آخر يعتبر أنه يكتب خطابة منظومة ، أو نزعة تعليمية ، أو حكْى ، أو يظهر مجرّد الأوصاف أو الدعاية الساخرة ، زيادة على ذلك فإن سيمونز يتناول - بتعاطف شديد - كلا من جون كلير - وهو اكتشافه - وجورج كراب ، وإن كان يتشكى من الغرابة من أن الحقيقة بدون جمال يمكن أن يكون لها أى مكان فى الفن» (ص ٦٠) .

والمقالات عن الشعراء الرئيسيين تسوده صياغات صارخة يمكن أن تكون غير عادلة أو جزئية ، ولكن غالبًا ما تأتى فى الصميم ، وبليك الذى كتب عنه سيمونز كتابا تفسيريًا دقيقًا (١٩٠٧) والذى يجعل منه نيتشويالا صوفيًا ، يشخصه على أنه يكتب «شعرا عن العقل ، تجريديًا فى الجوهر»، «لا يوجد رجال ولا نساء فى عالم شعر بليك، لا نجد إلا الغرائز الأولية وطاقات التخيل» (الحركة الرومانسية فى الشعر الإنجليزى ، ص ٤٢) وهو يرى وردزورث على أنه منقسم بين صوتين : إما وعظ بلغة إلهية ، أو تهتهة أشبه بتهتهة عبيط القرية» (ص ٨٠) ، والنقد الموجه للشاعر بليك قائم على أساس

عجزه عن التمييز بين «الهوى والحدس» (ص ٧٨) ، وشعر كولردج يراه على أنه يصل إلى الذروة فى قصيدة (كوبلاخان) ، وهذه القصيدة فى نظر سيمونز تبدو أشبه بقصائد مالارميه «متخذة تقنية الحلم» (ص ١٤٠) ، ويحاول سيمونز أن يرسم صورة سيكولوجية، ويتحدث عن «حساسية كولردج الفاقدة للعاطفة» و «التدفق السيّال للشعور المكبوح هو نوع من الارتشاح الخلقى» (ص ١٢٤) وهو يتأمل على نحو معكوس «بلاغة القناعة» (ص ١٢٥) بينما يمدح النقد الأدبى مدحا يصل إلى عنان السماء . والمقال عن بايرون – عندما نأخذ فى الاعتبار معيار سيمونز الآخذ به للسحر – هو مقال رائع بشكل يدعو للدهشة بتركيزه على إخلاص بايرون ، وإنسانيته الفطرية والمجردة ، وإن كان سيمونز يتشكى من «نقص الجو» و «نقص الرؤيةالباطنية» (ص ٢٤٨) ، ويجرى تمجيد شلى باعتباره شاعراً غنائياً ورسالته هزيلة . إنه «لا يّعلمنا شيئًا ، وهو يفضى بنا إلى لا مكان ، ولكن يصيح ويطير حولنا مثل الطائر البحرى» (ص ٢٨١) ، ويجرى تصوير كيتس على أنه «حيوان طبيعى ، وأن الإحساس بالخطيئة لم يهمس له بشىء على الإطلاق» (ص ٣٠٤) وهو يبدو لسيمونز «كرائد لنظرية الفن للفن» (ص ٣٠٦) وينقصه البناء والعقل ، وهو «يقلق بشأن نفسه أو بمعنى الكون» (ص ٣١٣) ، وسيمونز يجد الكثير من نزعته اللا شخصية ، وسلبيته ، وموضوعيته، «عليكم أن تنظروا إلى وجهة نظر شلى أو وردزورث ، إلا أن كيتس ليس لديه سوى وجهة نظر ضوء الشمس» (ص٣١٤) وغالباً ما يبدو هذا أشبه بتفسير متقبل قبل إعادة التقييم الحديثة : مثل كتاب «كيتس» لميدلتون مرى ، وهو يصف نضال نفسه ، أو اختبار الاشتراكيين لشلى هذا إذا لم يحوجنا الأمر إلى أن نتحدث عن حل لغز كتب بليك التنبوئية عند فوستر دامون أو نوثروب فراى أو الشعور الجديد برؤية سفر الرؤيا عند وردزورث ، وقد شرحها جيوفرى هارتمان ، ولكن فى زمن سيمونز كانت هناك قيمة فى هذا التلخيص ، بل يمكن للمرء أن يقول إن الكتاب هو آخر العروض البارزة للنقد الاستعارى ، وقد هيمن عليه تصور للشعر على أنه لحظة مكثفة . إن النقد من خلال الاستعارة له تراث طويل فى إنجلترا منذ هازلت ولامب ، إنّ له وظيفة أصيلة طالما أن المنهج يحقق هدفه بالنسبة للتشخيص والتقييم ، وهو عند سيمونز يقوم بهذا فى معظم الوقت ، ولكن أحياناً ما يفلت منه الزمام ، وهكذا وهو يتحدث عن شعر لاندرو يقول إن نمطاً

يتعلق به كما لو كان قد جرى تخزينه لعدة قرون فى أكياس الأرز وبين التوابل» . ثم يقتبس :

« إننا على نحو ما تشكلنا الشموس

والرياح والمياه »

ويقول لنا : «لقد قرأت أن قصيدة «الهللينيون» وقد رقدوا على شاطىء البحر على الدفء عدة أيام ، ولم أسمع شيئًا سوى التكرار الرتيب للبحر عند مدحى ، ولم يظهر عليهم بأنهم قد تفلتوا [8] » (ص ١٧٩) وفى الصفحة التالية مباشرة يقال إن قصيدة «الهللينيين» «فى حالة تخفّف دنيئة» ، يمكن أن تلمس سطحها ، ولكن لا تستطيع أن تمشى حولها ، وهى تشبه عمل فلاكسمان [9] وليس عمل النحات اليونانى» وهكذا وبتحليل رزين يقول لنا سيمونز إن شعر لاندرو يسير على تراث ممتد، وإن نظم قصيدة (الهللينيون) رتيب وإن فيها شيئًا من الصرامة والتسطح ، ونقد اللون الذى يتيميز به فلاكسمان ، ولكن سيمونز لا يستطيع أن يقول هذا مباشرة ، وكان عليه أن يغزل تخيلاته الصغيرة القيمة ، ويظهر كتابته الجميلة .

وعندما قام ت.إس. إليوت بانتقاء سيمونز ، وجعله على حدة ، على أنه الناقد الانطباعى الذى تدّفق نظمه الساحر فى نثره النقدى استند إلى كتاب سىء متأخر وهو «دراسات فى الدراما الإليزابيثية» (١٩١٩) (إليوت : الغابة المقدسة ، ١٩٢٠ ، ص ٣) وقد قام إليوت بسلخ ترجمة سيمونز لبودلير (بودلير فى عصرنا ، فى كتاب إليوت إلى لانسلوت أندروز ، ١٩٢٨ ، ص ٨٦-٩٩) وقد ساعد هذا على قذفه فى هوة النسيان ، ولكنّ كلا «دراسات فى الدراما الإليزابيثية» وترجمات بودلير هى أعمال قد كتبت بعد أن شفى شفاءً جزئيًا من انهيار عقلى فى عام ١٩٠٨ وكل عمله المتأخر ليس فحسب غير مترابط ومفكك ، بل هو - أيضًا - مشوه من جراء أشكال الحْصَرَ النفسى ، والتى

(٨) قصيدة كتبها الشاعر سافيرج لاندرو (١٧٨١-١٨٦٩) عام ١٨٤٦-١٨٤٧ وهى على شكل قصص قصيرة، أو حوارات نظمًا عن الموضوعات الأسطورية واليونانية» . (المترجم)

(٩) جون فلاكسمان (١٧٥٥-١٨٢٦) نحات إنجليزى ؛ وهو فنان بارز فى الحركة الكلاسيكية الجديدة ، وهو أول أستاذ للنحت فى أكاديمية الفن الملكية عام ١٨١٠ . (المترجم)

يجب أن نعدها مَرَضية ، ومن ثم يجرى وصف بودلير بمصطلحات (شيطانية) فجة بل حتى كونراد يجرى النظر إليه «على أنه أشبه بعنكبوت يمد خيوطه فى الظلام ... ، وفى وسط بيته يجلس وهو يطرح سخرية أولية مع مناقشة الأمور الإنسانية بعنف هادئ خبيث ... ، ووراء هذه السخرية يجثم نفوذ شبحى ما ، شيطان قوى ما ، خفى ، كله سموم ، لا يمكن مقاومته ، يفرز الشر من أجل أن يبتهج» (أعمال درامية شخصية ص ١-٢) ولا عجب أن كونراد المعتدل احتج قائلاً :

«أنا لا أعرف أن (لى قلباً من الظلام) ، و (نفساً شريرة) ... ، أنا لم أعرف أننى أبتهج فى القسوة ، وأن إراقة الدماء هى الْحصَرَ النفسى الخاص بى » (رسالة فى أغسطس ١٩٠٨ وردت عند لومبارد : «آرثر ترسيمونز» ، ص ٢٣٢) ، لكنه سامحه وأصبح صديقه وجاره فى منطقة كنت الريفية حيث مات سيمونز فى عام ١٩٤٥ فى سن الثمانين ، وقد عمر طويلاً أكثر مما عمرت شهرته .

المصادر والمراجع

- *Studies in Two Literatures* (1897) .
- *Studies in Prose and Verse* (1904) .
- *The Romantic Movement in English Poetry* (1909) . Cited as *RM.*
- *Figures of Several Centuries* (1916) .
- *Dramatis Personae* (1923) .
- *Collected Works* 9 vols. (1924) .
- *The Symbolist Movement in Literature*, reprinted with an introduction by Richard Ellmann (1956) . Cited as *SM.*
- Max Wildi. *Arthur Symons als Kritiker der Literatur* (1929). A good Swiss Dissertaion.
- Roger Lhombreaud. *Arthur Symons : A Critical Biography* (1963).
- John M. Munro. *Arthur Symons* (1969) .

جورج مور
(١٨٥٢ - ١٩٣٣)

ظهر الاهتمام بالرمزيين الفرنسيين قبل سيمونز فى الكتابات الأولى لجورج مور . لقد توجه مور إلى باريس من أيرلندا عام ١٨٧٣ ، وعاش هناك حتى عام ١٨٨٠ ، وكان فى البداية يحاول أن يكون فنانًا مصورًا ، وبعد هذا غاص فى سباحة الحياة الأدبية الفرنسية ؛ والتى خصص لها قدرًا كبيرًا فى كتابة «اعترافات رجل شاب» (١٨٨٨) ، وهناك وفى المقالات المجموعة «انطباعات وآراء» (١٨٩١) أدرج مور قدرًا تخطيطيًا – وغالبًا فقيرًا – فى المعلومات عن الشعراء الفرنسيين الجدد . لقد كان مور أول من كتب بالإنجليزية راويًا أسطورة حياة رامبو ، ويصفها لافورج بأنها «كونشرتو المقهى» [(١)] ، ولقد استبعد مور شعر مالارميه باعتباره «انحرافات عقل مهذب» من خلاله إعجاب بالإنسان ، وكان جوتييه وفرلين شاعرىْ الفرنسيين المفضلين ، وقد ورد الاشمئزاز السائد بالنسبة للرمزية على غرار : «شابكًا ذراعًا فى ذراع وهو يلهو حول الكون» . وإن التقابل بين شعر فرلين الروحى والموسيقى وحياته يروقن لمور ، فلقد رأى فرلين فى فساد أيامه الأخيرة (اعترافات رجل شاب ، ص ٣٤٠ ، ٣٥٠ ؛ رسائل من جورج مور إلى إدوارد دوجاردين «١٩٢٩») ورأى فيه «شاعرًا كبيرًا» (انطباعات وآراء ص ٨٥–٩٤) ، ولقد أصبح مور صديقًا ومراسلاً لإدوارد دوجاردين ، وأظهر بعض التعاطف مع النظريات الرمزية رغم أن رواياته الأولى هى بالأحرى طبيعية بل وحتى ذات طابع زولا فى الموضوع والتقنية .

ولقد رجع مور إلى موطنه – أيرلندا عام ١٩٠١ ، وساهم فى تأسيس دراما أيرلندية ، لكنه كان عونًا متأخرًا فى قضية النهضة الأدبية الأيرلندية ، ولم يهتد هداية كاملة على الإطلاق ، لقد شعر بالأحرى – مثل جويس – بأنّ «على الأيرلندى أن يطير من أيرلندا إذا أراد أن يكون نفسه» (التحية والوداع ، طبعة كارا ، المجلد الأول ، ص ٨ من

(١) «انطباعات وآراء» ص ٩٥–١٠٢ وخاصة ص ٩٧–٩٨ «شاعران مجهولان» ، ويقتبس مور قصيدة رامبو «بوهيميّتى» «بأنها لم تُنْشر إطلاقًا من قبل» بالرغم من أنه لابد وأنه نسخها من (لاريفيو اندبندرانت) (يناير – فبراير ١٨٨٩) ؛ انظر : رامبو : «الأعمال الكاملة» طبعة البلياد ص ٦٣٢ .

التصدير) ، لقد كانت الحقبة الأيرلندية حقبة فشل ، لقد تشاجر مور مع ييتس حول التأليف الدرامي ، وجاء الإنتاج التفاخري الساخر على نحو مَرَضى ، بل وحتى على نحو فاسد لسنواته فى أيرلندا (تحية ووداع ، خمسة مجلدات ، ١٩١١-١٩١٤) ليؤكد هذه النظرة .

ولا نستطيع أن نجد إلا فى كتابات مور المتأخرة وحدها أى شىء يمكن أن يسمى نقداً ، وكتاب «مختارات من الشعر الصافى» (١٩٢٤) له نظرية محددة وراءه يجرى عرضها فى التصدير وفى حوار فى كتاب «محادثات فى شارع إيبورى» (١٩٢٤) . إن الشعر الصافى هو الشعر المتحرر من : الفكر ، والأفكار ، والأخلاق ، والدعاية ، إنه متحرر من الانفعال الشخصى ، إنه شعر الأشياء لا شعر المشاعر ، «إن الشاعر يبدع خارج شخصيته» . ويتشكىّ مور من أن الفن الحديث «تنقصه براءة الرمزية» ، وهو يعجب بقصيدة جوتييه (زهرة التوليب) لأنها ليست «فاسدة من جراء التلوث الذاتى» الذى يجده حتى فى قصيدة كيتس (قصيدة إلى الخريف) (محادثات فى شارع أبيورى ، ص ٢٢٣ ، ص ٢٣٠ ، مختارات من الشعر الصافى ، ص ٥٢٠) ويتحدث مور – بشكل ليس فيه تدقيق – عن (سوناتا إلى الخريف لكيتس !) وأغنيات شيكسبير وبعض الغنائيات الإليزابيثية لكامبيون وبن جونسون وهريك وآخرين ، وقدر كبير من بليك في بواكيره وقصيدة (كوبلاخان) ، وقليل من قصائد شلى مثل (ترنيمة إلى الإله بان) ، و (السحابة) ، وقصيدتى : تنسيون (ماريان)، و (سيدة نبات الكراث)، وكثير من شعر ألكسندر بوب ، وعديد من أعمال موريس ترقى إلى هذا المثال ، وهى من ضمن المختارات ، ولكن لا شىء من وردزورث سوى «الطائر المغرد الأخضر» ، وبالنسبة لسوناتا عن جسر وستمنستر لا يستطيع مور أن يهرب من «الشك من أن هذه القصيدة ليست هى الصورة الجميلة لمدينة على النهر فى الفجر تعوق الشاعر ، ولكن الأمل فى أن يتمكن مرة أخرى من أن يدرك وجود نفس فى الطبيعة» . إن القصيدة تأتى تحت عنوان الهداية الدينية فى الشعر» (مختارات من الشعر الصافى ، ص ٣٠-٣١ ، ١٩-٢٠) ، وجدال مور والمعيار المحورى يجعلان الأمور معقولة ومفهومة عن الشعر (الصافى) يبدو شيئاً حسناً مثل أبى بريموند الذى قرنه بالابتهال أو المثال العقلى الصارم عند فاليرى ، ولكن لا يكاد مور يقدر على فهم ما كتبه مارفل بعنوان

«حورية تشتكى لموت إله الحقول الخاص بها» عندما أدرجها فى مجموعته . لم يرغب مور فى الأوصاف بل فى الصور ، وفى الوضوح التصويرى ، وفى العالم المرئى الذى كان يبحث عنه كروائى ، وكناقد للروايات .

ومور فى سنواته الأولى تأثر تأثرًا عميقًا بزولا ، وروايته الأولى «العاشق الحديث» (١٨٨٣) وهى محاكاة فجة للأستاذ (٢) ، لكن سرعان ما أدرك محدوديات زولا ومناهجه (انظر : «انطباعاتى عن زولا» فى: انطباعات وآراء ص ٦٦-٦٤ ، و«اعترافات رجل شاب» ص ٣٦٤-٣٨٠) ، وهو يفضل الواقعية التخيلية عند بلزاك وترجنيف ، ومور يجد «الحكمة والتخيل الإلهى عند بلزاك على نحو أكبر من أى كاتب آخر ، بما فى ذلك شيكسبير ، وهو يرى رؤية حسنة فى انشغال بلزاك التاريخى «قدرته على أن يقابل ويعارض عصره مع ماضيه المباشر» (٣) ولقد جذبه ترجنيف على نحو أكثر مباشرة ، وإن كان مور يعترف بالاختلاف بين «نار بلزاك وانفجاره» و «التحول ، العكس المثير» عند ترجنيف ، ولقد أعجب مور أيما إعجاب بالقصص القصيرة «بفضل عدم ترابطها وحرية طابعها السيكولوجى» ، وحاول أن يحاكيها فى قصصه الأيرلندية «الحقل غير المحروث» (١٩٠٣) وهو يرسم تقابلاً صريحًا بين الرواية التحليلية الغربية والحكاية المباشرة الشرقية ، وعنده أن ترجنيف هو ممثلها ، ومور يعرف طريقة ترجنيف ، وهو يحط على تجربته ونماذجه الواقعية الحية ، ويلاحظ على نحو إدراكى أن ترجنيف لا يفهم دائمًا نماذجه : لقد ظل بازاروف مبهمًا بالنسبة لمؤلفه ، وهذا هو السبب الذى دفع مور إلى تفضيل (التربة البكر) على (آباء وأبناء) (انطباعات وآراء ، ص ٤٧ ، ص ٦٠ ، ص ٦٣-٦٤ ، ص ٥٨) .

(٢) انظر : ملتون تشايكن : «تأليف رواية (العاشق الحديث) لجورج مور ، مجلة كومباراتيف ليتريتشر ، العدد ٧ ، ١٩٥٥ ، ص ٢٥٩-٢٦٤ .

(٣) «انطباعات وآراء» ص ٤٣ ، وانظر : «محادثات فى شارع ابيورى» ص ٧٣ ؛ وييتس فى كتابه «انطباعات وآراء» يعيد تقديم مقال مبكر عن بلزاك (١٨٨٩) مع بعض التغييرات ، ويعيد طبع محاضرة فرنسية «بلزاك وشيكسبير» (١٩١٠) وسبقت إعادة طبعها عام ١٩١٩ ، انظر «محادثات فى شارع أبيورى» ص٦٧-٩٣ .

وهذه الأذواق المبكرة فى الروايات تطورت فى الكتب المتأخرة : ففى كتابىْ «اعترافات» و «محاورات فى شارع ابيورى» حرّر مور نفسه من أشكال التكلف والتصنع فى التسعينيات ، وتبين أن «انطباعات وآراء» كان كتابًا حافلاً «بالتحزبات والمحاباه» وتنقصه وحدة الموضوع واللغة (محاورات فى شارع ابيورى ، ص ٣٦ ، ص ٩٥) ، ولكنه بالنسبة للكتب الجديدة بشكلها المتسيب يرى أنها من المحدثات المبتكرة ، ولقد بدأ مور ينغمس فى رذائل أكثر سوءًا من مجرد التحيزات ، لقد أظهر تحاملات عنيفة وانخراطًا فى ألعاب متطورة بالتظاهر ، أو بإظهار الجهل ، وأبدى أشكالاً كلية من استبعاد معظم العمل الكلى للروايات المنافسة ، وناقض نفسه بدون خجل ، أو غيّر عقلية داخل صفحات قليلة ، ويمكن للإنسان أن يمسك بتلابيبه فى شعوذات منافية للعقل من الآراء . وهكذا نجده فى مقال عن ترجنيف فى مجلة (فورتنينتلى ريفيو ، العدد رقم ١٨٨٨،٤٨ ، ص ٢٣٩) يقول: «إننى لم أقرأ بعد تولستوى لكنه ليس إلا جاربوريو - روائى من أصحاب الروايات البوليسية المبكرة - مع نكهة سيكولوجية من النوع المتدنى ، وهو ينتج نزعة حافلة بالُطَرف عن دوستويفسكى ، وعن تيودور دى وايزما على أنه أشبه بزولا (فى مجلة ريفيو اندبندانت ، يناير ١٨٨٧) ، وعلى أية حال نجد مور فى عام ١٨٩٤ يكتب مقدمة حافلة بالتقدير لترجمة رواية (المساكين) لدوستويفسكى مع التصدير بقلم أوبرى بريدسلى ، وهو يعترف هناك بأنه سبق له أن كتب عن رواية (الجريمة والعقاب) أنها «جابوريو مع نكهة سيكولوجية» وقدم اعتذاره : «إن الرغبة فى أن يكون الناس فطنين ظرفاء أفضت بهم إلى عبارات يقدمون عنها فيما بعد» الندم ، زيادة على ذلك فإن القول لم يبد له «لا مبرر له بالكلية» . وتنال رواية (المساكين) الثناء، ولكنها لا يمكن أن تكون كاملة كمال ترجنيف ؛ لأن ترجنيف «هو الفنان الأعظم منذ القدم» (التصدير) إن منافسى ترجنيف وبليك فى الدرك الأسفل بشكل نسقى . ويقال لنا إن رواية (السيدة بوفارى) لم تكتب بشكل جميل مثل (إيوجينى جرانديه) . إن مور يفضل أن يعرض «الحكى المقيد المكثف ، والجمل القصيرة المزهوة زهو الديوك ، مع وجود صفة محتمة فى منتصف كل جملة ، إنه لا يستطيع أن يفهم «الإيمان الغريب بالكلمة المحتمة» ، ولكن لا يزال فلوبير عنده أفضل من زولا ودوديه والأخوين جونكور (اعترافات ، ص ٢٣٥-٢٣٧) . كما أن مور كره تولستوى بسبب مزاجه القبيح» ،

إنه أشبه «بحيوان متوحش متوتر عند قضبان القفص ، وهو يحاول أن يهرب من حيوانيته» ، وهو يستبعد ما عند تولستوى من «نور أبيض ، والذى يئز على نحو وقح وبشكل غير مقبول» (اعترافات، ص ١٤٤ ، ص ١٣٢ ؛ محاورات فى شارع أبيورى ، ص ١٣) .

والتعليقات على الرواية الإنجليزية يميل أيضًا إلى التهويل بعنف التعبير والاستبعادات السهلة ، ولما كانت رواية (توم جونز) [٤] كتابًا أجوف بشكل تام بدون أية حساسية من أى نوع ذهنى أو فيزيائى» فإنه لا يوجد ما يدعو إلى الدهشة أن نجد مور يعجب بالأحرى بسترن . ورواية «رحلة مفرطة فى العاطفية» «تستحق التقدير دونًا عن أى كتاب آخر فى العالم الحديث» ، وهى أشبه برواية (دافينس وتشلوى) [٥] (اعترافات ، ص ١٨ ، ص ٢١-٣١) ، وهو يحكم حكمًا غير عادل على سكوت بصفحة غير ملائمة من (ويفرلى) [٦] . وإن رفض «التراث الإنجليزى التافه من أن الفكاهة هى صفحة أدبية» تسمح له بالاعتراف بعبقرية ديكنز التلقائية الطبيعية ، ولكن مع استنكار فسادها (ص٧٩-٨١) ، ويبدو أنه مما هو كريه أن نتحدث عما لدى ثاكرى من «عقلية هشة هزيلة» (ص ١٨٣) ، وفى تبادل طائش متعمد مع جون فريمان أن نسخر من جورج إليوت ، وإن كان مور يعترف بأن رواية «طاحونة على الغدير» هى حكّى حسن المنال، «إن جورج إليوت تبنى على نحو جيد وقيم ، ونثرها غنى ومتوازن بشكل طيب ، لكن هذه الصفات ليست كافية لإنقاذها من تدفق الزمن الذى هو أشبه بالدوامة التى تزبد . إن كتبها تنهار مثل الطاحونة» ، وهو حكم لابد أنه حقيقى فى العشرينيات ، ولكن جرى نقضه بإحيائها ، بينما رواية مور نفسها يبدو أنها قد انهارت مثل الطاحونة (محاورات شارع ابيورى ، ص ٩٧-١٠١) .

(٤) رواية لفيلدنج كتبها عام ١٧٤٩ . (المترجم)

(٥) رواية رعوية يونانية تعد من أقدم ما أبدع فى هذا النوع تنسب إلى لونجينوس الذى لا يعرف عنه أحد شيئًا ، وربما ترجع إلى القرن الثانى ، وقد كتب لها مور ترجمة بعنوان «أشكال الحب الرعوى لدافنيس وتشلوى» (١٩٢٤) .

(٦) أولى روايات سير والترسكوت عام ١٨١٤ . (المترجم)

وعلى أية حال نجد مور يربط أحياناً التحليل الساخر والمجسّ القاسى بمعيار الاحتمالية ، والكتابة المتماسكة والجيدة ، وهو يأمل أن يعزّى أو على الأقل يسلى القارىء بالاقتباس الملائم ، وإعادة الحكى البارعة المنحازة ، ولا يستطيع مور أن ينسى أن يسخر من رواية (جين اير) (اعترافات ، ص ٦٨ وما بعدها) وهو فَكِهٌ بشكل بارع على حساب هاردى «وعمله الميلودرامى ذى البناء الضعيف الذى كتب بضعف بإجْرُامية سيئة» ، وهو يعيد حكى قصة منافية للعقل من (جماعة من السيدات النبيلات) مع تأثير مدمر (محاورات شارع ابيورى ، ص ١٣٥ ، ص ١٢٢ وما بعدها) . كما أن مور اضطهد هنرى چيمز بفطنته اللاذعة ، ورغم أنه أعجب به «كناقد قدير فذّ» فإنه استنكر «نقص غريزته الإنسانية» . «لقد أساء تناول التعليقات التافهة عن الرجال والنساء من أجل السيكولوجيا» وهو ضائع فى التفاهات ، فى التساؤل عما إذا كان يجب على امرأة أن تتقبل فنجان شاى أو ترفضه» فى تجوال خلال «صحراء من فقرات صالحة» فى «إيجاد حِملٍ من كلاب الصيد لاصطيادها» . والقبلة فى (صورة سيدة) (٧) هى من أسوأ شىء فى الأدب، وهو يزعم أن هنرى چيمز لا يعرف إلا القليل للغاية من التقبيل، وهذا لا يهمه» (اعترافات ، ص ١٨٦ ، ١٨٧) ، وزيادة على ذلك فإنّ مور لم يكن فحسب مجرد شخص غير كريم بالنسبة لمنافسيه أو حساس لما يمكن ملاحظته من الرومانسية . وهو يمدح هاوثورن وروايته «المنزل ذو السطح الجملونى» مديحًا حاراً (ص ٩٥ وما بعدها) ، ولقد احتفظ ببعض تحمساته السابقة حتى لو كانت غير متفقة مع هدفه الروائى : الإعجاب بباتر (٨) «فهو كاتب أعظم من فلوبير» ، فهو «قد انتشل اللغة الإنجليزية من الموت» ، وقد أعجب بلاندور (٩) وقد وضعه فى مصاف فوق شيكسبير ، وظل بدون فساد (ص ١٩٨ ، ص ١٨٠ ، محاورات فى شارع ابيورى ، ص ٩٦) وكتابه «محادثات خيالية» هو أنموذج للمحاورات فى كتابيه هو «اعترافات» و«محادثات فى شارع ابيورى» حيث شارك إدموند جوس ووالتر دى لامير

(٧) رواية للروائى هنرى چيمز كتبها فى عام ١٨٨١ . (المترجم)
(٨) والتر باتر (١٨٣٩-١٨٩٤) كاتب إنجليزى وأسلوبه يمتاز بالصقل . (المترجم)
(٩) والتر سافيدرج لاندرو (١٧٧٥-١٨٦٤) كاتب إنجليزى يمتاز بسحر أسلوبه . (المترجم)

وجون فريمان وآخرين فى أداء دور سلبى . وكُتُب مور المتأخرة أكثر خفة وأكثر تقلبًا كل دراستها هى بحث فى محاورات لاندور ، وهناك هوة بين لاندور المهيب ذى النظرات النظرية ومور الخبيث الذى لا يثق إلا بحساسية «حكم الإحساس» عن «أهواء الجسد» «الوشائج النفسية» . ومباشرة بعد أن صاغ أناتول فرانس عقيدة أصحاب النزعة الانطباعية كان مور يقول إن النقد كان «قصة النفس النقدية» (اعترافات رجل شاب ، ص ٣٦٧-٣١٨ ، انطباعات وآراء ، ص ٤٣ فى مقال عن بلزاك «١٨٨٩» ، وتصدير «الحياة الأدبية» يرجع إلى عام ١٨٨٨) .

المصادر والمراجع

- *Confessions of a Young Man* (1888) . Cited as *YM.*
- *Impressions and Opinions* (1891) . Cited as *10.*
- *Avowals* (1919) . Cited as *A.*
- *An Anthology of Pure Poetry* (1924). Cited as *PP.*
- *Conversations in Ebury Street* (1924). Cited as *ES.*
- *Collected Works*, Carra edition, 21 vols. (1922-24).
- Malcolm Brown. *George Moore : A Reconsideration* (1955). Contains a chapter on "The Craftsman as Critic," reprinted in *The Man of Wax: Critical Essays on George Moore,* ed. Douglas A. Hughes (1971).
- Georges-Paul Collet. *George Moore et la France* (1957). Includes a bibliography of early articles and writings about Moore.
- Jean-C. Noel. *George Moore: L'homme et l'oeuvre* (1966). A huge (706 pp.) these that pays little attention to the criticism; it contains an elaborate bibliography.

(٢)

النقاد الأكاديميون

فى أوائل القرن العشرين وجد النقد مستقرّاً له فى الجامعات . لقد كان النقاد أساتذة ، أو بالأحرى أصبح الأساتذة نقاداً ، وأصبح النقد موضوع التعليم . وما أن كان هذا التطور خيراً لداعى النقد بشكل مجرد فإنه أمر موضع الجدل ، ولكنه قد أصبح العديد من النقاد فى بريطانيا العظمى والولايات المتحدة الأمريكية «أكاديمين» وشعروا بقوة أنهم مختلفون عن الصحفيين ، والأديب الذى يجمع بين الدراسة والصحافة قد اختفى ، وميدلتون مرى ، وإدموند ويلسون ، هما الاستثناءان اللذان يبرهان على القاعدة .

إن إدراج النقد فى الجامعات كان عملية بطيئة للغاية ، ويمكن للمرء أن يجادل ما إذا كان هيو بلير الذى أصبح فى عام ١٧٦٢ أول أستاذ للبلاغة والآداب فى جامعة أدنبرة كان ناقداً ، وأن توماس وورتن مؤلف أول كتاب فى «تاريخ الشعر الإنجليزى» (١٧٧٤-١٧٨١) عضو الجامعة فى كلية ترينتى بأكسفورد هو ناقد بشكل ما ، ولكن ما من ناقد مهم فى بواكير القرن التاسع عشر قام بالتدريس فى الجامعة : فلا كولردج ولا هازلت ، ولا ماكولى ولا كارلايل ، ولا دى كوينسى ولا حتى هنرى هالام المؤرخ المستنير للأدب الأوربى مارس هذا .

ولقد اختير ماتيو أرنولد أستاذاً للشعر بجامعة أكسفورد عام ١٨٥٧ ، ولقد كان أول من حاضر بالإنجليزية فى ذلك الكرسى المبجل الذى تأسس عام ١٧٠٤ ، ولقد خدم أرنولد لمدة عشر سنوات وكان يلقى محاضرات قليلة كل عام ، زيادة على ذلك فإن هناك كتابين هما : «حول ترجمة هوميروس» (١٨٦١) ، و «حول دراسة الأدب السلتى» (١٨٦٧) قد تطورا من محاضراته رغم أن النقد الأساسى لأرنولد قد كُتب للمجلات ، وكان سوينبرن وجون أدنجتون سيموندز ووالتر باجت ولسْلى ستيفن - الذى استقال فى فترة مبكرة وتخلّى عن الطموحات الأكاديمية - لم يكونوا مرتبطين بجامعة من الجامعات ، ونجد والتر باتر وحده كان زميلا جامعيا فى كلية براسنوس بإكسفورد ، وهو رجل خجول منطوٍ على نفسه ، ولم يأت تأثيره من تدريسه بل من انتشار كتاباته .

ولقد أصبح تدريس الأدب الإنجليزى منتشراً فى القرن التاسع عشر ، وبطبيعة الحال لم يكن بالضرورة متصلاً بقضية النقد ، وكلية الجامعة بلندن كان لها أستاذ للغة

والأدب من عام ١٨٢٨ وطالع ، ولكن المبّجل توماس ديل كان بالأحرى أستاذاً ممتهناً للأخلاقيات ، وهنرى مورلى (١٨٢٢-١٨٩٤) الذى قام بالتدريس فى المعهد نفسه من عام ١٨٦٥ إلى ١٨٨٥ كان كاتب سيرة شعبياً تصور الأدب على أنه «تجسيد للحياة الدينية لإنجلترا» وعلى أنه تجميع لفقرات راقية ، والدراسة الأدبية الفنية كانت تتم خارج الجامعة ، ونحن نجد ف.چ. فورينفول (١٨٢٥-١٩١٠) سكرتير جمعية فقه اللغة قد أسس الجمعية الجديدة لشيكسبير ؛ وهى جمعية النص الإنجليزى المبكرة ، وهناك كثير من الجمعيات الأخرى لديها مثل هذه المشاريع ، والباحثون الواقعيون الحقيقيون بدأوا فى الدخول فى الجامعات ، وقد بدأ أ.و. وورد (١٨٣٧-١٩٢٤) التدريس فى مانشستر فى عام ١٨٦٦ وديفيد ماسون (١٨٢٢-١٩٠٧) مؤلف العمل الرائع «حياة ملتون» شغل لمدة ثلاثين سنة (١٨٦٥-١٨٩٥) الكرسى الذى شغله فى البداية بلير وهكذا فإن تدريس الأدب الإنجليزى كان يعنى التاريخ الأدبى القائم القديم - وقد روّج وورد لما أسماه «السياسة الواقعية» ، وكتب «تاريخ الأدب الدرامى» وهو عمل خارجى محض - أو كان تعليقاً غير نقى ، وفى الغالب قائماً على الوعظ أو فيض الشعور عن الناس والكتب ، ونقطة التحول كانت تعيين جورج سنتسبرى عام ١٨٩٥ فى وظيفة أستاذ البلاغة والآداب فى أدنبره ، ولقد كان مدافعاً قوياً عن النقد ، كان ناقداً صريحاً وبعد ذلك كان أول مؤرخ للنقد ، وقد أسس هيئة تدريس قوية فى الأكاديمية ، والأكثر تواضعاً هو إدوارد دودن (١٨٤٢-١٩١٣) فى كلية ترنتى بدبلن قد طورّ اهتمامات نقدية حتى تتجاوز كتابه الواسع الشهرة عن «شيكسبير» (١٨٧٥) ، وبدأ أ.س.برادلى عام ١٨٨٢ كأستاذ للأدب الحديث والتاريخ فى كلية الجامعة فى ليفربول ، وكذلك و.ب. كرِه الذى أعقب عام ١٨٨٩ مورلى فى كلية الجامعة بلندن ، وكان أكثر من مجرد دارس للعصور الوسطى .

وقد انشغلت جامعتا إكسفورد وكمبردج بهذا لفترة أكبر ؛ ففى أكسفورد جرى تأسيس مدرسة للإنجليزية عام ١٨٩٤ قد تفرض بحثاً (نقدياً) للامتحان النهائى ، ولكن عندما أنشئ كرسى مرتون للغة والأدب الإنجليزى عام ١٨٨٥ عين أ.اس نابيير ، وهو فقيه لغوى ليست له أية اهتمامات أدبية رغم أن سنتسبرى وبرادلى ودودن و.ج تشورتون قد قدموا طلبات لشغل هذا المنصب . ونجد كولينز (١٨٤٨-١٩٠٨) الذى قام بتحرير أعمال سيريل نورنيرولور وهربرت أف تشربرى وملتون لم يرض بأن يهجع ،

بل شَنّ حملة شعواء لتدريس الأدب الإنجليزى منفصل عما اعتبره الخضوع المخجل لفقه اللغة . ولقد حثّ الجميع لدراسة الأدب الإنجليزى فى علاقة لصيقة بخلفيته عند القدماء ، ودعا إلى مراعاة معايير الدقة ، والتى طبقتها بشدة نوعًا ما فى كثير من العروض التحليلية الموجزة لجوس وسنتسبرى والمستنيرين الآخرين فى العصر (انظر : النقد السريع ، ص ١٩٠١) ورغم أن تأثيره المباشر كان فحسب تأثيراً ضئيلاً – لأنه انتهك المبادىء المتقبلة للسلوك المهذب – إلا أنه طالب بتعليم الأدب الإنجليزى ، ولقد كان هناك الآخذون بالتربية الكلاسيكية الخالصة الذين خشووا – بدون سبب – وشككوا فى دراسة الأدب الحديث لما فيه من نزعة إفراط فى الهواية (ثرثرة عن شلى)، وكان هناك دارسو فقه اللغة الذين لم يهتموا إلا بما هو أنجلو ساكسونى ، وتاريخ التغير اللغوى ؛ وهكذا فإن الأمل فى الدراسة الإنجليزية كان فى محاكاة مناهج ومعايير فقه اللغة الكلاسيكى ، والنقد النصى ، والتحرير ، والتعليق ، والبحث فى القديم فى مكتب السجلات العام كان لتأسيس الإنجليزية كنسق فى التعليم ، وكان هناك نشاط هائل فى هذا النوع قد توالد منذ ذلك الوقت فى داخل الجامعات وخارجها ، ورغم كثرة الحذلقة كانت له إنجازات عظيمة رائعة ، وتاريخ هذا النشاط يقع خارج نطاق كتابى هذا .

المصادر والمراجع

THE HISTORY OF ENGLISH STUDIES

- Stephen Potter. *The Muse in Chains: A Study in Education* (1937). Flippant.
- E. M. W. Tillyard. *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge* (1958).
- D. J. Palmer. *The Rise of English Studies : An Account of the Study of English Language and Literatures from Its Origins to the Making of the Oxford English School* (1965). Solid.
- Chris Baldick. *The Social Mission of English Criticism, 1848-1932* (1983).

والتر رالي
(١٨٦١-١٩٢٢)
و
آرثر توماس كُويلر - كوتش
(١٨٦٣-١٩٤٤)

إن الدراسات الإنجليزية قد تطورت على نحو مسالم عبر هذه الخطوط من الافتتان بالقديم ، ولكن مما يدعو للدهشة أن أستاذية مرتون قد انقسمت عام ١٩٠٤ بين اللغة الإنجليزية والأدب الإنجليزى ، وقد طُلب من والتر رالى أن يشغل المنصب الجديد ، وعندما أصبحت درجة أستاذية الملك إدوارد السابع الجديدة للأدب الإنجليزى فى جامعة كمبردج شاغرة بعد وفاة شاغلها الأول أ.و. فرول (١٨٥١-١٩١٢) - وهو باحث كلاسيكى حاضر عن دريدن - جرى استدعاء سير آرثر كويلى كوتش ، وهو روائى ناجح مشهور بحماسه لقضية حزب الأحرار من كونوول ، ورغم أن كلا الرجلين مختلفان للغاية مزاجيًا ونظرةً للأمور ، اشتركا فى وجهة نظر لطيفة تجاه الدراسة الجامعية الفنية مع ازدراء ، أو على الأقل أبديا شكًا فى النظرية والنقد فيما يجاوز (التقدير) و (فن المديح) . لقد أسّسا بمصطلحات ماكس فبر ما يمكن أن يسميه المرء فى غالبيته «النمط المثالى» : الأستاذ الذى يبدى قلقًا فى موضوعه ، ويشجب النقد الأدبى ، ومع هذا يروِّج للمتعة القلبية للأدب بترديد وتعليق على المؤلفين الذين يحبهم ، إنه خائف خوفًا شديدًا من أن يجرى اتهامه بالحذلقة ، ويخفى درايته فى تصريح مكبوح أو مُزَحٍ مدوَّخة ، ومع هذا فهو فخور بأنه نبيل ، كائن مختار ، فارس لقبًا وتخيلاً . وكل كتاباته عن شخصيات ممتازة فى الماضى ، ولما كان عليه أن يواجه تحدى الجديد حاول أن يدفع ضره بالسخريات والنكات ، وتكشف (رسائل) والتر فجاجة فى المشاعر ، والتعبير مما لا يمكن للمرء أن يتوقعه من البطل السابق الذى ألّف كتابًا صغيرًا قيمًا عن «الأسلوب» (١٨٩٧) . إن الرسائل تكشف احتقاره للنقد : «المخْصى هو الناقد الحديث الأول» (الجزء الأول ، ص ٢٢٠) . «إن الأعجاب النقدى بما كتبه إنسان آخر هو انفعال عوانس . إن شيكسبير لم يرده ، وجيروم ك. جيروم هو بشكل ما كاتب أكثر وداعة عن برونتيير أو سنتسبرى أو أى من النقاد المحترفين ، وهو ينطلق وينجب طفلاً مزعجًا هو نفسه ، ولا يعود يهتم بغراميات الناس الآخرين فإذا كتبت سيرة ذاتية سوف تسمى «اعترافات قواد» (الجزء الأول ، ص ٢٦٦٨-٢٦٩) . «إننى لم أعبأ إطلاقًا بالأدب كأدب ... والناقد الدارس بالنسبة لى هو وحش»

(الجزء الثانى ص ٢٣٩) ، ومع احتقار النقد يأتى عجز رالى ونزعته المفرطة فى الحساسية عندما يمدح - على سبيل المثال - كريستينا روزيتى على أنها خير شاعرة حية . «إن الشيء الوحيد الذى تريدنى كريستينا أن أعمله هو أن أصرخ لا أن أحاضر» (الجزء الأول ، ص ١٦٤) ، والرسائل حافلة بالأحكام الفجّة أو الثرثارة : إن براونج هو «خنزير متعلم مهم تقدمى» (الجزء الأول ، ص ١٦٤) ، وزولا وإبسن «هما خنزيران محدثان» (الجزء الأول ، ص ٢١٥) ، وماكولى هو «قرد - إنه ينتهى فى خياشيمى ، إنه رخيص ، مليء بالعبث ، فقير ، مزعج ، أعمى» (المجلد الثانى ، ص ٢٧٩) . ورالف يصب جام غضبه فى تحاملاته: «لا يوجد شيء عن برانديس : إنه مجرد يهودى أوربى، إنه يتاجر بالثقافة» (المجلد الثانى ، ص ٢٨١) . وحتى ماتيو أرنولد لابد أنه يهودى ، «إننى أعرف هذا من وجهه ، ومن كتاباته ، إن مقالى هو عن اليهودى المثقف» (المجلد الثانى ، ص ٢٨٣) زيادة على ذلك ، يظل من غير العدل دائماً الحكم على أى فرد برسائله العرضية التى جمعتها شفقة أرملة أو تلميذ . إن الكاتب يجب الحكم عليه بتصريحاته الرسمية ، وهناك يظهر رالى على نحو أفضل ، ورغم تظاهره بأنه هاوٍ كانت لديه تعاليم شيء كبيرة فالمدخل إلى ترجمة سير توماس هوبى لكتاب «حاشية الأمير» (١٩٠٠) لكاسيليونى - والذى مثاله النبيل الدارس مسٌ وترا تعاطفياً فى عقله - هو أكبر من الكفاءة ، و «ستة مقالات عن جونسون» (١٩١٠) كانت فى وقتها جميلة لإنقاذ جونسون من بوزول وماكولى لكى نراه على أنه الإنجليزى الممثل ، وعلى أنه رجل أخلاق وناقد ، وليس مجرد معجزة متنمرة .

والكتب عن «الرواية الإنجليزية» (١٨٩٤) و «ملتون» (١٩٠٠) ، و «وردزورث» (١٩٠٣) ، و «شيكسبير» (١٩٠٧) هى مداخل صريحة لا تحتوى فحسب - فى حجمها الصغير - على كثير من المعلومات والوصف، بل تحتوى أيضاً على نقد سديد نوعاً ما، وإن كان يصعب أن يكون عميقاً . وكتاب «الرواية الإنجليزية» يرسم خطوطاً عريضة لتاريخها من أقدم العصور إلى ظهور «ويفرلى» [1] والتركيز قائم على فيلدنج وجين أوستن على حين يلقى ريتشاردسون وسترن نقداً شديداً : «إن شخوص ريتشاردسون

(١) أولى روايات سير والترسكوت ، وقد ظهرت عام ١٨١٨ . (المترجم)

تعيش فى مصحة ، لكنهم يموتون فى الهواء الطلق» (ص ١٦٠) ، ويجرى انتقاد سترن بسبب «إقحام نفسه إقحامًا غير فنى ، وبسبب مشاعره الخاصة بالنسبة لمشهد قد يكون مشهدًا يثير الشجن فيما لو لم يكن متشبعًا بوعيه الذاتى» (ص ١٩٨) ، وكتاب «ملتون» يعرض الرؤية الرومانسية عند ملتون على أنه من ضمن حزب الشيطان ، وكتاب «وردزورث» دار حول الموضوعات الواضحة والثورة الفرنسية وكولردج والقاموس الشعرى والطبيعة ويخلص إلى أن وردورث كان «حالمًا حقيقيًا» (ص ٢١٣) ، وكتاب «شيكسبير» كتاب جيد لأنه يقلل من شأن الخرافات ، ويركز تمامًا على الموضوعات الجوهرية ، وهو أوضح من برادلى فى التمييز بين الخيالى والواقع ، ويرى رالى – على سبيل المثال – أنه لا يوجد موضع لتوبيخ كورديليا بسبب عنادها «فلوكانت كورديليا كاملة الرقة واللباقة فإنه لن تكون هناك تمثيلية» (ص ١٣٥) ، إنها شخصية جرى اختراعها من أجل الموقف ، ولابد أن رالى يلمحّ إلى برادلى عندما يتشكى من النقاد الذين يهملون الواقعة التى مفادها أن الشخصيات ليس لها رأى ووجود كامل ومستقل، إنها لا تُشَاهَد إلا فى جانب محدد ، و «النقاد يصرون إصرارًا خاطئًا عندما ينهى تخطيطه من أجله» (ص ١٣٥) ، وكثير مما فى الكتاب مبتذل ، والتأكيد على تهكم شيكسبير ، وتجرده يبدو مبالغًا فيه ، لكن المناقشات المفردة مثل المناقشة المستفيضة عن مسرحية (دقّة بدقّة) دقيقة إذا كانت هذه المناقشة تتجنّب المسائل الخلفية التى يطرحها حل الحبكة، وينحدر رالى من انطباعية و.إ. هنلى [٢] القلبية . ورجال العمل من أمثال الرحالة – الإليزابيثيين – الذين كتب عنهم بتعاطف – هم مُثُله ، وإبّان الحرب العالمية الأولى أخذ على عاتقه أن يكتب تاريخ السلاح الجوى البريطانى ، والمجلد الأول (الحرب فى الجو) نشر عام ١٩٢٢ ، ولكن قبل أن يكمله مات رالى من الحمى خلال جولة كُلف بها إلى بغداد .

أما كويلر – كوتش فقد كان نفسًا أكثر رقة ، لقد كتب روايات مغامرة فى أعقاب ر.ل. ستيفنس ، ولكن لا يكاد يكون له كتاب حقيقى فى النقد ، ولقد جمع محاضراته

(٢) وليم أرنست هنلى (١٨٤٩–١٩٠٣) أديب وشاعر إنجليزى ، اشترك مع ستيفنسون فى أعماله المسرحية ، وقد اشترك فى جمع «قاموس اللهجة العامية» (١٨٩٤–١٩٠٣) ، وله أشعار هى «كتاب الأبيات المنظومة» (١٨٨٨) و «أغنية السيف» (١٨٩٢) ، وجرى تنقيحه عام ١٨٩٣ . (المترجم)

فى عدة مجلدات (على سبيل المثال : «عن فن الكتابة» ، و«دراسات فى الأدب» ، و«حول فن القراءة» ، و«الشاعر مواطنًا» ، وهو بتأليفه «كتاب إكسفورد فى النظم الإنجليزى» الذى اختار قصائده أثر فى الذوق فى الشعر على نحو متسع وعميق ، وكويلر كوتش يشارك رالى فى سوء التذوق للنقد ، وهو فى محاضراته الافتتاحية (١٩١٢) وعد بأن يتحاشى «كل التعريفات والنظريات العامة» (حول فن الكتابة ، ص ١٨) وفى محاضرة «عن مصطلحى الكلاسيكية والرومانسية» (دراسات فى الأدب ، المجلد الأول ، ص ٧٦) ، يسخر كويلر كوتش من هذين المصطلحين وأشباههما . «إن شيكسبير وملتون وشلى لم يكتبوا (كلاسيكية) أو (رومانسية) ، لقد كتبوا هاملت ، وليسيداس [٣] ، سنسى [٤] ، وهو يحرّض جمهوره قائلاً · «أيها السادة ، لَكَمْ أودّ لو أستطيع أن أدفعكم إلى أن تتذكروا أنكم إنجليز ، وأنكم تتوجهون مباشرة إلى الأشياء وتتبذون من كل مصطلحاتكم كل الكلمات من أمثال (الميول) ، و(التأثيرات) ، و(المنافسون) ، و(الثمرات) » (دراسات فى الأدب ، المجلد الأول ص ٧٩) وأصبح الدارسون الألمان هدفه إبان الحرب العالمية الأولى وقد خصّ – على نحو غريب للغاية – الناقد الدنماركى جورج برندس – وهو يهودى – على أنه ممثل لكل هذا : «إن الألمانى يربك نفسه بالنظرية التى تذهب إلى أن وردزورث كتب نزعته الطبيعية ، أو أن النزعة الطبيعية كتبت وردزورث» (دراسات فى الأدب ، المجلد الأول ، ص ٨٢) ، كما لو كان هناك أى مخلوق أصلاً قد قال هذا أو آمن بهذا . وكويلر – كوتش يستبعد عالم الجمال الإيطالى كروتشة والناقد سبنجارن . (الشاعر مواطنًا ، ص ٧٦–٧٧) ، وهو يستطيع أن يقبل نزعة نسبية مبسطة : «إن كل تميّز نقدى ، أو ذوق هو نسبى» (دراسات فى الأدب ، المجلد الثالث ، ص ٢٠٨) ، «مامن كتاب يمكن أن يعنى الشىء نفسه لأى فردين» (دراسات فى الآدب ، المجلد الثالث ، ص ٢١١) ولكنه أحيانًا يستطيع أن ينفجر فى خطب مثالية مناهضة : «إنّ التناغم الأفلاطونى هو مبدأ الشعر» (الشاعر مواطنًا ، ص ١٣٤) إن الإنسان « بالحديث المتناغم يصل إلى الشعر ، ومن هنا تكون هناك خطوة أقرب إلى معنى الطبيعة» (الشاعر مواطنًا ، ص ١٣٦) إن تركيب النزعة التجريبية الفجة ، والمثالية اللطيفة ، إن تركيب

(٣) قصيدة الشاعر الإنجليزى ملتون كتبها عام ١٦٣٧ . (المترجم)
(٤) تراجيديا كتبها الشاعر الإنجليزى شلى عام ١٨١٩ . (المترجم)

التعليم المتنوع والمتعة القائمة على الهواية لا يستجيب فحسب لجمهور دارس شغوف بل يبث أيضاً نغمة للدراسة الأكاديمية الأكبر فى العقود من السنين التالية ، ولقد كان كويلر - كوتش - على الأقل - رجل تسامح كبير ، وفى عام ١٩١٧ رعى تأسيس امتحان شرفى تربوى إنجليزى (هو مصطلح كمبردج لامتحان تكريمى) يتعهد بطرح أسئلة عن تاريخ النقد الأدبى ، وفى عام ١٩١٩ بدأ - إى.أ. ريتشاردز - إلقاء محاضرات عن نظرية النقد ، وبناء على دعوة حارة من كويلر - كوتش أضيف بحث عن مفكرى الأخلاق الإنجليز عام ١٩٢٥ لقد كان الجو قد تغير ؛ وأصبح الطلبة أقل عدداً فى محاضرات كويلر - كوتش ، وازداد تقاعداً فى موطنه فى كورنوول ، وفى نادى اليخت الذى يملكه وفى منزله ، الهافن ، فى فودى ، ولقد مات هناك فى عام ١٩٤٤ .

المصادر والمراجع

- J. Churton Collins. *Ephemera Critica* (1901).
- *Life and Memoirs of J. Churton Collins Written and Compiled by His Son L. G. Collins (1912).*
- Sir Walter Raleigh. *The English Novel* (1894).

———. *Milton* (1900).

———. Wordsworth (1907).

———. Shakespeare (1907).

- *The Letters of Sir Walter Raleigh (1879-1922),* ed. Lady Raleigh. with a preface by David Nichol Smith. 2 vols. (1926).
- Sir Arthur Quiller-Couch. *On the Art of Writing* (1916). Cited as *AW.*

———. On the Art of Reading (1920).

———. Oxford Book of English Verse (1900).

———. The Poet as Citizen (1934). Cited as PC.

———. Studies in Literature. 3 vols. (1919, 1922, 1929). Cited as SL.

- F. Brittaiin. *Arthur Quiller-Couch: A Biographical Study* (1947).

أ.س. برادلـى
(١٨٥١ - ١٩٣٥)

إن الرجلين المسلطة عليهما الأضواء فى إكسفورد وكمبردج إبان بواكير القرن العشرين لا يجب أن يطمسا عدداً قليلاً من الباحثين فى ذلك الوقت كانوا نقاداً ، وكان أبرزهم بشكل واضح أ.س. برادلى ، وكتابه «التراجيديا الشيكسبيرية» (١٩٠٤) يحتفظ بسمعة رائعة ، ويحظى بقراءة عامة على نطاق واسع ، وكتاب كاترين كوك «أ.س. برادلى وتأثيره فى نقد شكسبير فى القرن العشرين» تابع تاريخيًا صعود وهبوط خط برادلى النقدى ورد الفعل العنيف فى الثلاثينيات والصعود المتأخر ، ومن الغريب – بما فيه الكفاية – أنه من بين عشرات الآراء فى قائمتها غاب عنها تأبين جون مدلتون مرى ، فهو يقول إن كتاب «التراجيديا الشيكسبيرية» من المؤكد أنه أعظم عمل مفرد فى النقد فى اللغة الإنجليزية»[1] ، ويمكننا أن نقابله بفخر ف.ر. ليفس فى «الحط من شأن برادلى» تحقيق على يديه وجماعة سكروتينى[2] ولقد حملت إلى العالم الأكاديمى «كيف كانت نظرة برادلى غير سديدة وخاطئة»[3] .

إن كلا هاتين الوجهتين من النظر المتطرفتين ينقصهما التطور التاريخى ، أو أى معنى لوضع برادلى فى تاريخ الفكر، والتفكير فى التراجيديا وشكسبير ، وقلة قليلة من المعلقين أدركت بعض الحقائق الأساسية لخلفية برادلى الثقافية . لقد كان تلميذ توماس هيل جرين[4] الذى قال عنه بعد خمسين عامًا إنه «أنقذ نفسه»[5] وغالبًا ما يوصف جرين بأنه أول هيجلى فى جامعة إكسفورد بالرغم من أنه يجب اعتباره كانتيا انتقد هيوم والنزعة التجريبية ، وبعد وفاة جرين (١٨٨٢) أشرف برادلى على إصدار كتابه

(١) «أندرو برادلى» فى : «كاترين مانسفيلد وصور أدبية أخرى» (١٩٤٩) ، ص ١١٤ .

(٢) مجلة فصلية تهدف إلى طرح المعايير النقدية للأدب والثقافة الإنجليزية ، وامتدت من ١٩٣٢ إلى ١٩٥٢ ، وكان ليفس رئيس تحريرها ، وتم جمع المجموعة بكاملها فى ٢٠ مجلداً عام ١٩٦٣ . (المترجم)

(٣) «تراجع» فى «سكروتينى» العدد ٢٠ (١٩٦٣) ص ١٣ .

(٤) توماس هيل جرين (١٨٣٦-١٨٨٤) فيلسوف إنجليزى أعرب عن فلسفته فى كتابه «مقدمة لفلسفة الأخلاق» (١٨٨٣) ، وفى أعماله الكاملة (١٨٨٥-١٨٨٨) . (المترجم)

(٥) م. ريتشر : «سياسة الضمير» ت.هـ. جرين وعصره» (١٩٦٤) ص ١٤ .

الذى لم يتشر «مقدمة لفلسفة الأخلاق» (١٨٨٣) ، ونزعة برادلى الفلسفية - المثالية الموضوعية فى إكسفورد - لا يمكن أن تكون أكثر وضوحاً .

وفى نظرية برادلى الجمالية أيضًا نجد أن الأمور السابقة عليه واضحة : ففلسفة هيجل فى التراجيديا هى أبرز النماذج ، وبرادلى اعتبر هيجل «الفيلسوف الوحيد الذى تناول التراجيديا بطريقة أصيلة وباحثة معًا» (محاضرات إكسفورد عن الشعر ، ص ٦٦) وعرض برادلى «نظرية هيجل فى التراجيديا» (١٩٠١) يعد بحق المفتاح الرئيسى لآرائه الخاصة . لكن برادلى كان أيضًا تلميذاً لكانت وشيلى وأدموند فون هارتمان ، وفى ملاحظة فى بحث «الجليل» يدرك برادلى أن وجهة نظره هى «ربما أقرب إلى هارتمان عن أى شخص آخر» (ملاحظة فى الهامش ص ٣٧) ، وبرادلى عرف النقاد الألمان الرئيسيين لشكسبير : إنه يشير إلى جوته ، و أ.ف شلجل ، والهيجلى هيزنج تيودور روتشر ، وهرمان أو لريتشى ، وجورج جيو تفريت جرفينوس ، وكارل فردرو برناردتن برنيك [٦] ، وهو فى مناقشة بناء تمثيليات شكسبير يعترف بدينه لكتاب «تقنية الدراما» (١٨٧٣) من تأليف جوستاف فرايتاج (التراجيديا الشكسبيرية ، ص ٤٠ ، ص ٦٣) . وبرادلى كان غارقًا فى المناقشة الألمانية الكلية عما هو تراجيدى ، وهو مفهوم كان واضحًا أنه يكاد يكون مجهولاً فى إنجلترا حتى عصره ، وكما جاء فى «القاموس الإنجليزى الجديد» فإن مصطلح «التراجيدى» ورد لأول مرة عند جون مورلى [٧] فى كتابه «فولتير» (١٨٧٢) . إن مصطلح «التراجيدى» واضح أنه يجرى استشعاره على أنه ابتكار ألمانى حتى فى فرنسا ، وهناك رسالة لمارسيل بروست تبدأ هكذا : «إننا نرى كل ما هو تراجيدى على أنه صادر عن الناقد كورتيوس الألمانى» [٨] وإن الإنجليز بتمسكهم القوى بالتراث الأرسطى قد ناقشوا التراجيديا كبناء، وكذلك تأثيرها

(٦) انظر فهرس كتاب «التراجيديا الشكسبيرية» ، وبالنسبة لروتشر انظر «محاضرات إكسفورد عن الشعر» ، ص ٢٥٢ ، وبالنسبة لجرفينوس انظر : «أشتات» ص ٢٠٨ ، ومن محاضرات إكسفورد عن الشعر ص ٢٧١ فى الهامش ، وبالنسبة لتن برينك انظر . «محاضرات أكسفورد عن الشعر» ، ص ٢٩٨ .

(٧) جون مورلى (١٨٣٨-١٩٢٣) سياسى وأديب إنجليزى ، من أعماله «إدموند بيرك : دراسة تاريخية» (١٨٦٧) ، و «أشتات نقدية» (١٨٧٧) ، و «حياة جلادستون» (١٩٠٣) ، و «السياسة والتاريخ» (١٩١٤) .

(٨) «مراسلات عامة» (١٩٣٢) ، المجلد الثالث ، ص ٣١ .

على الجمهور ، أى التطهير المفترض ، وكان فريدريك فلهلم شلنج فى عام ١٧٩٥ أول من خرج على هذا التراث ونظر فى التراجيديا فى جدل الحرية والضرورة [٩] .

والمرء وهو يناقش برادلى لا يستطيع أن يتجنب الإمساك بفلسفته ، وعلم جماله ، ومفهومه عن التراجيديا . إن برادلى يعتقد أنه عرف ماهية التراجيديا ، وأنه عرفها لأن لديه مفهومًا عن الميتافيزيقا .

إن أ.س. برادلى من المؤمنين بالنزعة الواحدية الصارمة . إن الحقيقة واحدة ولا يمكن أن توجد حقائق متعددة . إن النزعة التكثرية والتعدّدية ، والنزعة الذرية ، والنزعة الفردية زائفة ، إن كل الوجود المتناهى هو «تجل جزئى للامتناهى» ، «إن الحقيقة والواقع يبرهنان فى النهاية على أنهما مجرد اسمين لهذه الفكرة أو هذا اللاتناهى» ، و «الشر هو محاولة العزل الكامل للجزء عن الكل» ، إنه حتمى لأنه عدم اكتمال ، وكل شىء متناهٍ لا يعبر عن اللامتناهى إلا بشكل غير كامل ، والدين يظهر لأننا ندرك أننا غير كاملين لأننا نعانى من الشر ونحن أشرار . إن الدين محاولة للهرب من الشر الذى يجد الناس أنهم لا يستطيعون أن يهربوا منه (مُثُل الدين ، ص ٢٣٦ ، ص ٢٤١ ، ص ٢٤٧ ، وبالذات ص ٢٦٥ وما بعدها) ، ولكن برادلى فى النهاية يؤمن بأن النظام الخلقى ينتصر ، ويعاد تأسيس التناغم .

إن التراجيديا هى صورة لدراما هذا العالم ، هكذا يقول برادلى ، ولقد التقط شكسبير هذا الكاتب الدرامى على نحو صحيح ، وضرب للتراجيديا مثلاً ، وأعاد تأكيدها . إن التراجيديا هى هكذا (لاهوت طبيعى) عن نظام العالم ، ويقول برادلى صراحة إذا كان العالم هـــو «مملكة الشر ومن ثم يصبح بلا قيمة» فإنه لن تجدى أى تراجيديا ، فلا يوجد شىء سواء المعاناة أو الموت يهم كثيرًا» (التراجيديا الشكسبيرية ص ٣٢٧) ، يجب على التراجيديا أن تكون صدامًا للقُوَى ، والبطل التراجيدى ، وهو يتمرد ضد نظام الكون يجب أن يفنى ، ولكن يجب عليه أن يفنى بجلالية ، «إننا نشعر بأن هذه الروح – حتى فى الرعب والهزيمة – ترتفع بفضل عظمتها إلى وحدة مثالية مع القوة التى تهيمن عليها» (محاضرات إكسفورد فى الشعر ، ص ٢٩٢) .

(٩) انظر : بيتر سزوندى : «عن التراجيديا» (١٩٦١) ؛ انظر : جوزيف كورنر «التراجيدى والتراجيديا» (١٩٣١) : ص ٥٩–٧٥ ، ١٥٧–١٨٦ ، ٢٦٠–٢٨٤ .

ويترتب على هذا التصور أن مجرد المعاناة السلبية لا يمكن أن يكون تراجيديا ، إن أيوب ليس تراجيديا (التراجيديا الشكسبيرية) على البطل أن يكون مسئولاً عن أعماله ، يجب أن تكون لديه حرية الاختيار ، ومن ثم لا يمكن أن يكون مجنونًا ، لايمكن أن تحكمه القوى الفائقة للطبيعة ، ولا يمكن أن يخضع للصدفة المحضة . (ص١٣-١٥) وإلا لما أمكن الحكم عليه على أسس أخلاقية . إن أجاكس عند سوفوكليس يفترض أن يستبعد من قائمة الأبطال التراجيديين مهما يكن ما يعتقده اليونانيون ، أما ما يمكن أن يتجادل بشأنه ليلى ب. كامبل [(١٠)] ، وهاملت مجنون ، أو لا يمكن تصوره ، لقد اكتسى «مزاجه الغريب» . وكان على برادلى أن يعترف بأن الملك لير قد جُن ، لكن جنونه هو نتيجة أفعاله الحرة وهو مؤقت ، ولقد شُفى فى النهاية ، كما أن التراجيديا لا يمكن أن تتحدد بتدخل القوى الخارقة ، والساحرات فى (ماكبث) بينما هى ليست هلوسات تعبر عن رغبات ماكبث التى كانت هناك قبل ظهور الساحرات ، والشبح يؤكد هواجس هاملت ، ولايزال هاملت يتصرف أو لا يتصرف كما يختار (ص ٣٤٣ وما بعدها ، ص ١٣٩ ، ص ١٧٣ وما بعدها) إن الصدفة العمياء تدمر التراجيديا ، إننا لا نجد بالفعل أثرًا للقدرية فى تراجيديات شكسبير . وحتى فى (لير) المليئة بالمواجهات القائمة على الصدفة فإن الارتباط الصارم بين الفعل والنتيجة يجرى الحفاظ عليه (ص ٢٩ ، ص ٢٨٤ ؛ انظر : ص ١٥) .

إن البطل لا يحتاج إلى أن يكون رجل أخلاق . وعلى أية حال يجب أن يكون رجلاً عظيمًا ، رجلاً جليلاً - والذى قد يكون مجرمًا - إن الجلالية كما يقول برادلى تستيقظ من خلال المحك أو الصدمة التى تصيب تناهينا ، الوعى بلا تناه أو مطلق» (محاضرات إكسفورد فى الشعر ، ص ٥٣) ، لا توجد فروق أخلاقية بين الجلاليات «إن كون سقراط ليس (الشيطان) يهم [الجلالية] ولكن على نحو بسيط . إن ما تعبأ به هو الحقيقة التى تذهب إلى أن المسائل عندما تكون جليلة فإنها تكون كلها جليلة ، كلها سواء ؛ لأن كُلاً منها يصبح لا متناهيًا ، وتشعر بأنها موجودة فى لا تناهيها» (ص٦٣) وهكذا يمكن أن نتناول ماكبث على أنه بطل جليل على نفس المستوى مع هاملت وعطيل

(١٠) «أبطال شيكسبير التراجيديون : عبيد العاطفة» (١٩٣) انظر الملاحق : «إعادة زيارة برادلى : بعد أربعين عامًا » و «فيما يتعلق بالتراجيديا الشكسبيرية» لبرادلى .

ولير وبرادلى يعرف أن ماكبث ارتكب جريمة مرعبة ، لكنه بطل تراجيدى «للشجاعة المخفية» المعلقة بالضمير . (التراجيديا الشيكسبيرية ، ص ٣٥٣) .

إن الشر مثل السم ، «إن العالم يتصرف ضده بعنف ، وهو فى النضال يطرده ويسوقه إلى أن يدمر نفسه ، وإذا نحن سألنا : لماذا يولّد العالم ، يزلزله ويضيعه ؟ فإن التراجيديا لا تعطينا أى جواب ، ونحن نحاول أن نتجاوز التراجيديا فى البحث عن تراجيديا واحدة» (الدراما الشيكسبيرية ، ص ٣٠٤) ، نحن نريد أن نحل سّر الشر الذى هو عند برادلى – وعند كثيرين آخرين – يبدو أنه بدون حل ، مجرد مُعْطًى للوجود . إن العالم يرفض الشر ، والنظام الأخلاقى يجرى استرجاعه ، ولكن إعادة البناء هذه للكل ليست حكمًا أخلاقيًا بكل بساطة ، وبرادلى حريص جداً على تجنب أى شىء يشبه مفهوم «العدالة الشعرية» ، توزيع الجوائز ، رغم أن كارثة التراجيديا هى فى رأيه «مثال على العدالة» (ص ٣١) زيادة على ذلك فإنها عدالة غامضة ، لأنها فى الغالب تستلزم دمار الأبرياء : ديدمونه وكورديليا ، ويدافع برادلى عن موت كورديليا على نحو غريب ؛ وذلك بإعفائها من الموت ، «إن ما يحدث لمثل هذه الإنسانة لا يهم ، إن ما يهم هو ماهية هذه الإنسانة ، كيف يمكن أن تكون على نحو ما تقوله لنا التراجيديا إنها كفَّت عن الحياة نحن لا نسأل ، لكن التراجيديا نفسها تجعلنا نشعر بأنها على هذا النحو» ، إننا نرتد ثانية إلى «طرق الله الملغزة» رغم أن برادلى يصر دائمًا على أن وجود القصائد المسيحية ، التكهن بالجزاء فى الآخرة يدمر التأثير التراجيدى «مثل هذه التراجيديا – أى الشكسبيرية – تعترض أن العالم كما يتم عرضه هو الحقيقة» (ص٣٢٥) ، ويصر برادلى على أن الدراما الإليزابيثية كانت «فى أغلبها تمامًا دنيوية». إن شكسبير يعرض العالم «فى جوهره بطريقة هى نفسها سواء كانت فترة القصة سابقة على المسيحية أو مسيحية» (ص ٢٥) ، وهو يقول إن مسرحية (هاملت) «رغم أنها لا يمكن أن تسمى على وجه اليقين بالمعنى الخاص (مسرحية دينية) » «يستخدم أفكاراً دينية شعبية» بشكل ما وتحتوى على « محاكاة أكثر تقريراً ، وإنْ كانت دائمًا تخيلية لقوة عليا قائمة فى الشر الإنسانى والخير الإنسانى على نحو أكبر مما فى أية تراجيديات شكسبيرية أخرى» (ص ١٧٤) ، ولكن هذا أمر بعيد بمقدار تباعده هو ، فهو بالحديث عن كورديليا يصادق على ما يجب أن يعده الجميع جورا ، «وكلما كان قدر كورديليا بدون باعث ، وبدون استحقاق ، وبلا معنى ، ووحشى على نحو أكبر

شعرنا أكثر بأن هذا لا يعنيها ... إذا ما استطعنا فحسب أن نرى الأشياء كما هى - أى أن الخير لا ينجح دائمًا - فيجب أن نتبين أن ما هو فى الخارج لا شىء ، وأن ما فى الداخل هو كل شىء» (ص ٣٢٥ وما بعدها) . هنا نجد أن الموت والمعاناة يجرى طردهما تمامًا كشيئين خارجيين على أساس أن الإنسان ليس إلا روحًا .

وبينما العالم روح فإنه مشكل مما يسميه برادلى (المراكز المتناهية) ، فلا توجد سوى النفوس ، لا توجد سوى تجمعاتها ، لا يوجد سوى الكل اللامتناهى ، وفى التراجيديا هكذا كان برادلى يتطلع إلى الشخوص أولاً . إن الشخوص يجب دراستها فى دوافعها ، يجب تناولها على أنها كائنات مسئولة ، ونجد دوافعها تحدد أفعالها ، وتدخلها فى حبكة . إن الحدث ينطلق من الشخصية ، والشخصية تنطلق فى الحدث «إن الكوارث والمصائب تتوالى بشكل حتمى من أفعال الناس ، والمصدر الرئيسى لهذه الأفعال هو الشخصية» ، وبرادلى فى الأغلب يتقبل - ولكن ليس تمامًا - أن الشخصية هى المصدر .(١١) وواضح أن الشخصية لا يمكن أن تكون مجرد عاطفة آسرة ، أو نمطًا فَكِهًا مُعَمَّمًا مثل «كئيب سوداوى» كما يذهب بعض الدارسين .

وتأكيد برادلى على الشخصية قد أثار أحدً نقدٍ ضد منهجه وتفسيره الخاص ، إنه يحاول عمدًا تمامًا أن يملأ الفجوات فى تصوير الشخصية ، يتأمل فيما دفعها فى الماضى ، أو يمكن أن يدفعها فى المستقبل ، وهو يرى الشخوص كشخصيات على المسرح يجب فهمها وتبينها على أنها كائنات إنسانية متماسكة من خلال ممثل ، ورغم أن برادلى ربما لم يسمع عن ستانيسلافسكى فإن منهجه يشبه منهج المنتج والمخرج الروسى ، الذى يوصى الممثل بأن يواجه بل حتى يعيد بناء سيرة حياة الشخص الذى عليه أن يصوره على خشبة المسرح (١٢) ، ولقد كان برادلى على وعى كامل بالاختلاف بين الشخصية فى التمثيلية ، والشخص فى الحياة الحقيقية ، وإن كان على المرء أن يعترف بأنه عرض نفسه للاتهام بالالتباس بين الفن والحياة فى مناسبات قليلة للغاية ،

(١١) «التراجيديا الشكسبيرية» ص ١٢ وما بعدها . وهذا القول يمكن رده إلى شذرة عند الفيلسوف اليونانى هيرقليطس ، انظر : ج.كيرك و ج.إ. رافن : «الفلاسفة قبل سقراط» (١٩٥٧) ، ص ٢١٣ .

(١٢) قونسطنطين ستانيسلافسكى : بناء الشخصية» (١٩٤٩) ، و «إعداد الممثل» (١٩٣٦) .

وبعضهـا إسقاطات متحذلقة ، أو تأملية حرى التنـديد بها عند ل.س. نايت فى بحثه «كم طفلاً للسيـدة مـاكبث ؟» (ص ١٣٣) ، وعلى المرء أن يعرف أن برادلى لم يسـأل إطلاقًا هذا السؤال ، وإن كـان فى المذكرات هناك فـصل بعنوان «ليس لديها أطفـال» وفيه يقال لنا إن «طفل السيدة ماكبث (الفصل الأول ، المشهد الثالث ، البيت ٥٤) قد يكون حيًـا أو قد يكون مـيتًـا ... ويمكن للأمر أن يكون على نـحو أن لماكبث عـديداً من الأطفال ، أو أنه ليس لديه أطفال على الإطلاق ، إننا لا نستطيع أن نقوله ، وهذا لا يهم التمثيلية» (التراجيدياالشيكسبيرية ، ص ٤٦٨ ، ص ٤٨٩) ، ونايت نفسه عزا فيما بعد اختـراع العنوان إلى ف.ر.ليفس ، واعتذر عمـا أحـدثه من أثر سيء»[١٣] ، زيادة على ذلك هنالك حـالات عـديدة يمكن أن نسـمـيهـا أشكالاً من الفـوضى بين الحيـاة وخشـبة المسـرح ، فبعضـها إسقاطات عـاطفية مفرطة ، تساؤلات افتراضية على نحو ما يقوله برادلى عن ديدمونة إنها «لو كانت قد عاشت ... فإن فرديتها وقوتها لكانتا صدرتا فى ألف حـدث على نحـو جـمـيل وحـسـن ، ولكن هذا مـدعـاة للدهشـة بالنسـبـة لجـيـرانهـا التقليـديين أو الجبناء» (ص ٢٤) وهى عبارة يمكن الدفـاع عنها على أنها مـحـاولة لمزيد من تحـديد شـخـصـيـتـهـا التـى تجـمـع الشـفـقـة والجبن مـع جـرأة وإصـرار يتـضـحـان فى زواجـهـا ودفاعـهـا المـمـيت عن كـاسـيـو . بـل ربمـا نـدافـع عن التـأمل بشـأن حب رومـيـو لروزالين «الذى كـان من الممكن أن يصـبح عـاطفـة أصـيلة لو كـانت روزالين شـغـوفـة» (محـاضـرات إكسـفـورد عن الشـعـر ، ص ٣٢٦ فى الملاحظات فى الهامش) كطريقـة ملتوية للقول إن روميو كان واقعًا فى الحب مع الحب.

وهناك فقرات أخرى يبدو أنها شغلته بشكل حرفى كما لو كانت تاريخًا ، فبرادلى يتـجادل بشـأن كاسيو ، وأنه لـم يكن أصـغر من إياجو الذى كـان فى الثـامنة والعشـرين «لأنه لما كان مجرد شاب فإنه لم يكن ليصبح حاكمًا لقبرص» (التراجيديا الشكسبيرية، ص ٢١٣) أو أن كليـوبتـرا يجب أن تكون امرأة قـوية جـسـمـانيًـا ، لأنها رفـعت جـسم أنطونيـو الثـقـيل من على الأرض إلى برجـهـا (مـحـاضـرات إكسـفـورد عن الشـعـر ، ص٣٠٠) أو أن البـلاط فى (هاملت) – فـوق كل شـيء هـو مـجـرد حـشـد مـسـرحى –

(١٣) انظر رسالة اقتبسها جون بريتون فى «أ.س.برادلى وأطفال السيدة ماكبث هؤلاء» (١٩٦١) .

لا يظهر أية علاقة على إدراك ترك كلوديوس التمثيلية داخل التمثيلية على أنه اتهام بارتكابه الجريمة (التراجيديا الشيكسبيرية ، ص ١٣٧ فى التذييل فى الهامش) ، وفى فترة مبكرة ترجع إلى عام ١٩٠٥ وكان أ.ب. ويكلى آنذاك ناقداً مسرحياً معروفاً استخلص هذه الفقرة على أنها «سذاجة لطيفة» [١٤] ، وهناك فقرات أخرى يمكن أن تسمى عمليات تجريب ذهنية مدوخة ، تحرف الشخصية إلى تمثيلية أخرى ، وتتأمل كيف يمكن له أو لها أن يسلك أو تسلك فى موقف آخر ، وهناك صفحة كاملة مخصصة لمسألة ماذا كانت ستفعله كورديليا لو كانت فى موضع ديدمونة ، وماذا كانت ديدمونة ستفعله لو كانت فى موضع كورديليا (ص ٢٠٥ وما بعدها ؛ انظر ص ٣١٨) وبالمثل يقال لنا : «إننى أتخيل جبونريل وهو ينطق (لو لم يكن يشبه أبى عندما قام ؛ لكنت قد فعلتها) (ماكبث ، الفصل الثانى ، المشهد الثانى ، البيت ١٤) » (ص ٣٧٠) وأن المولود بعد وفاة أبيه ما كان سيفعل كما فعل عطيل «ولكان عطيل قد واجه تحدى إياتشيمو بشىء أكثر من مجرد الكلمات» (ص ٢١) . وبرادلى يخمن أنه «لو كانت رسالة الشبح قد جاءت فى خلال أسبوع من وفاة والده ... لكان [هاملت] قد تصرف بحزم على غرار عطيل نفسه» (ص ١١٦) ، كل هذه الفقرات قد تندرج كحيل بلاغية لتجعلنا ندرك الشخوص المختلفة ، والمواقف المتباينة بوضوح أشد ، ولقد كان يمكننا أن نلاحظ استيقاظ ضمير السيدة ماكبث ، ولقد كان يمكننا أن نلاحظ أن هاملت لم تكن له طبيعة تأملية وحساسة بشكل غير عادى كما اعتقد جوته وكولردج ، ولكن تغير من جراء صدمة أبيه ، والزواج المحرم من جانب أمه .

زيادة على ذلك هناك فقرات عند برادلى تظهر تشوشاً فى الخيال والواقع ، تبدو مما لا يكاد يصدقه العقل ، وهكذا يقال لنا : «عندما نطقت ديدمونة بآخر كلماتها ربما ذلك البيت من الأغنية الذى غنته قبل ساعة من موتها كانت مشغولة البال «لا تدعوا مخلوقاً يلومنى ؛ إننى أوافق على احتقاره» ، إن الطبيعة تلعب مثل هذه الحيل الغريبة وشكسبير وحده من بين كل الشعراء يبدو أنه يخلق فى بعض الأشياء الحالة نفسها التى فى الطبيعة» (ص ٢٠٦) وواضح أن برادلى لا يرى أن ديدمونة قد أُعْطَيتْ الأغنية لتغنيها لأنها تتنبأ بكلماتها الأخيرة ، وعلى أية حال يمكن أن يضاهيه الكثير الذى

(١٤) لندن تايمز ٧ أبريل ١٩٠٥ أعيد فى «الدراما والحياة» (١٩٠٧) ، ص ١٣٧ فى التذييل فى الهامش .

يظهر أن برادلى كان على وعى تام بأن التمثيليات ليست سوى تمثيليات ، إن من الافتراء - غير المبرر تماماً بالنسبة لبرادلى - أن «نشك فى أنه لم يذهب إطلاقًا إلى المسرح» [١٥] ، فهناك بيّنة واضحة فى الكتب المطبوعة (وفى المذكرات) أنه كان مولعًا بمشاهدة المسرح ومواظبًا فى هذا ، ولقد أشار إلى عروض وممثلين مثل سالفينى فى دور عطيل ، وسارة برنار فى دور السيدة ماكبث (التراجيديا الشيكسبيرية ، ص ٢٠٣، ص ٣٧٩ فى التذييل فى أسفل الصفحة) ، وهو يستنكر ممثلة لم يسمها لعبت دور أوفيليا المجنونة ، وقد أطلق صيحة غاضبة من الرعب ؛ إنه يعترض على الممثلين الذين يلعبون دور عطيل ، وهم يربتون على كتف ديدمونة بلفّة من الورق بدلاً من صفعها على الوجه ؛ ولقد تشكّى من رؤيته الملك لير يتلفّت باستمرار فى اضطراب إزاء جثمان كورديليا فى المشهد الأخير تماماً ؛ وهو يستنكر كل الممثلين الذين يلعبون دور الملك لير وهو يقول : أبداً «ثلاث مرات عندما يقوم فوليو بالادعاء ، وهو يكررها خمس مرات (ص ١٦٥ ، ص ١٨٤ ، ص ٢٩٢ فى الهامش فى التذييل) . ويقرر برادلى بتأكيد أن «شكسبير كتب أساسًا من أجل المسرح وليس من أجل الطلبة» (التراجيديا الشكسبيرية ، ص ١٥٨ وما بعدها وأيضًا ص ٤٧) ، وهو يعرف أن الكثير عند شكسبير يمكن تفسيره بظروف خشبة المسرح ، وتقنيته التمثيلية حيث إن الشخصية يمكن رسمها بخفة فى الخلفية على غرار اللوحة . وهكذا نجده يقول عن كنْتْ فى مسرحية الملك لير «مطلوب منه أن يملك المكان فى خطاطية التمثيلية» (ص ٢٩٢) وهو يدرك أن أوفيليا «هى مجرد شخصية من الشخصيات الثانوية» ، وذلك «إن الجوهرى بالنسبة لغرض شيكسبير لا يجب توجيه اهتمام كبير واستثارته فى قصة الحب» (ص١٦٠) ، بل إن برادلى يعمم أن «قدْراً كبيراً مسموح به من أجل جاذبيته المباشرة وليس لأنه جوهرى للحبكة» (محاضرات أكسفورد فى الشعر ، ص ٣٨٣) ، ويدرك «تفسيرات تُطْرح للجمهور» (التراجيديا ص ٢٢٢) ، ونقطة التقنية يجدها مجرد فضول بينما نجد ل.ل. شكنج و إ.إ. ستول قد جعلاها منذ ذلك الوقت مفتاح تفسيرها لشخص شكسبير ، ويعتقد برادلى أنه «مامن مخلوق لاحظ على الإطلاق» (ص ٧٨) تفككات دقيقة فى أداء مسرحى رغم أنه فحص على نحو أكبر من أى مخلوق آخر من قبل

(١٥) سير أيفور إيفانز فى هيلين جاردنر «الملك لير» (١٩٦٦٧) ، التصدير .

«الزمن المزدوج» فى (عطيل) وهى مسألة طرحها لأول مرة جون ويلسون عام ١٨٤٩(١٦) ويَخْلُص برادلى – على نحو معقول – إلى أن شكسبير ربما قال لنفسه : «ما من مخلوق فى المسرح سيلاحظ كل هذا» (التراجيديا الشكسبيرية ، ص ٤٢٨) زيادة على ذلك فإنّ برادلى ينتمى بالفعل – بعد كل شيء – لقبيلة الناقد لامب الذى قرأ شكسبير أكثر مما سمعه وهو يُؤَدَّى ، لقد اعتقد أن (لير) مسرحية خاصة (للعين الداخلية) ، وأن الساحرات فى (ماكبث) تنتمى – كما فى المشاهد العاصفة فى (لير) – تمامًا إلى عالم التخيل» (ص ٢٦٦٩ ، ص ٣٤٠ فى الهامش فى التذييل) ويمكننا أن نتعاطف إذا ما فكرنا فى الْقَعْقعة ، والإضاءة فى العروض الفكتورية بأسلوب هنرى ارفنج .

ورد الفعل ضد برادلى – مهما يكن – لم يتركز فقط على تركيز المفرط على تحليل الشخصية ، فليس حقًا أنه نظر إلى شخوص شيكسبير «كشخوص فى رواية أخلاقية جادة ، مثل (الزحف المتوسط) » (١٧) ، ولقد قال صراحة إنه «لكى يجرى نقد تمثيليات شكسبير على أنها رواية واقعية لهو مجرد غباء» ، وأكّد أن «وجهة النظر السيكولوجية ليست مكافئة لما هو تراجيدى» (التراجيديا الشكسبيرية ، ص ٧١ ، ص١٢٧) بل بالأحرى أنّ رد الفعل ضد برادلى جاء من عدة زوايا متباينة : من أولئك الذين – مثل شلنج ، وستول ، و ج.ب. هاريسون ، والفرد هارباج – نظروا إلى شكسبير أساسًا على أنه متعهد دراما مسرحية مؤثرة ، وجاء الهجوم من باحثين من أمثال ليل ب. كامبل الذى رفض مفهوم برادلى عن التراجيديا على أنها غير تاريخية لأنهم أرادوا تفسيرها بصراحة فى إطار السيكولوجية الفكاهية الإليزابيثية ، وجاء الهجوم أيضًا من أولئك الذين أرادوا أن ينظروا للتمثيليات أساسًا على أنها قصائد ، وعلى أنها نماذج للصور المجازية والأطروحات ، وكان ل.س. نايت أشد المجادلين تأثيرًا بينما كان ج.ويلسون نايت الشارح الأصيل للتناول (المكانى) لشيكسبير يدرك أن برادلى شعر بتأثير الجو ، والصور المجازية ، ووجود ميتافيزيقا ضمنية . ورغم أن نايت اعترض على

(١٦) «كريستوفر نورث» فى بلاكوودز ماجازين (نوفمبر ١٨٤٩ ، أبريل ومايو ١٨٥٠) .

(١٧) ترنس ب. سبنسر «طغيان شكسبير» ، محاضرة شكسبير السنوية بالأكاديمية البريطانية ، ١٩٥٩ ، ص ١٦٣ (المؤلف) ، و (الزحف المتوسط : دراسة للحياة المحلية «رواية لجورج إليوت نشرت أولاً فى أربعة مجلدات فى ١٨٧١ – ١٨٧٢) . (المترجم)

النقد الأقدم لشكسبير بسبب «نظريته الأخلاقية أساساً» و «البحث الشامل عن الدوافع» [١٨] ، واتهم – بصفة خاصة – برادلى بأنه «انتهز الفرصة لدفع تحليل (الشخصية إلى وضع غير ضرورى» وأثنى على برادلى لأنه كان أول من «أخضع ما أسميته الصفات (المكانية) لتمثيليات شكسبير لتعليق مستفيض إن لم يكن أوليًا» [١٩] ، وأعاد ج. ويلسون نايت فيما بعد تأكيد ما قيل من أن بحوثه «يمكن أن تكمن مباشرة فى تراث كتاب (التراجيديا الشكسبيرية) من تأليف أ.س برادلى، والتى غالبًا ما يجرى خطأ بشكل كبير افتراض أنه مقصور على (دقائق) (التَشخُصُنِ)» [٢٠] إن الجو هو اهتمام من اهتمامات برادلى، فمسرحية (الملك لير) هى فى «خطوطها المعتمة مثل ضباب الشتاء»، وإن مسرحية «ترويلوس وكريسيدا» يغلب عليها الطابع العقلى الكثيف ، ولكن وضوحها صعب» وإن (ماكبث) هى «كما لو كان الشاعر قد رأى القصة بتمامها من خلال ضباب ملطخ» بينما فى (عطيل) يوجد «قدر نسبى من الجو التخيلى» (التراجيديا الشكسبيرية ، ص ٢٤٧ ، ص ٢٧٥ ، ص ٣٦٦ ، ص ١٨٥) ومسرحية (كوريولانوس) «لها جو لا يكاد يكون أزيد : إما من الجو الفائق للطبيعة ، أو الجو الطبيعى عن الدراما النثرية المتوسطة اليوم» (أشتات ، ص ٧٧) كما لا يمكن القول إن برادلى تجاهل تجاهلاً تامًا الصور المجازية التى منذ كتاب كارولين سبرجيون قد أثار الكثير من الاهتمام ، إنه يهتم بالصور المجازية الحيوانية فى (لير) التى لاحظها من قبل ج.كيركمان (التراجيديا الشيكسبيرية ، ص ٢٦٦) [٢١] ، وهو علّق على تفصيل إياجو المتناثر للعبارات البحرية رغم أنه موصوف بأنه جندى برى» (ص ٢١٣) كما لايستطيع المرء أن يقول إن برادلى يتجاهل الشعر والسطح اللفظى لتمثيليات شيكسبير . لقد عرف أن «الشعر هو كلمات» وأنه «فن اللغة» ، وكان على وعى بهوية المحتوى والشكل» (محاضرات إكسفورد عن الشعر ، ص ٢٥ ، أشتات ، ص ٢٧ وما بعدها ، محاضرات إكسفورد عن الشعر ، ص ١٥) ، و «نظرية الشعر للشعر» (١٩٠١) كانت هى محاضرة برادلى التدشينية كأستاذ للشعر فى جامعة إكسفورد تقرير بوضوح

(١٨) عجلة النار ، (١٩٣٠) ، المجلد السابع ، ص ١٠ .
(١٩) مذكرة استهلالية لطبعة (١٩٤٩) من عجلة النار ، المجلد الخامس .
(٢٠) الأطروحة المهيمنة (١٩٣١) مذكرة استهلالية لطبعة (١٩٥١) ، المجلد الخامس .
(٢١) ج. كيركمان فى «تعاملات جمعية شيكسبير الجديدة» ، (١٨٧٧) .

وبفصاحة وجهة نظر الشعر على أنها «عالم بذاته ، مستقل ، كامل ، ذاتى» (محاضرات إكسفورد عن الشعر ، ص ٥) وأنه ليس إلا تماثلاً مع الحياة . إن الشعر ليس فلسفة كما أنه ليس دينًا ، وإن كان برادلى فى مناسبة ما يقترح بالفعل أنه «أينما يوجد التخيل ، وقد أُشْيع علينا أن نكتشف لا خيالاً كسولاً ، بل صورة الحقيقة» (ص ٣٩٤ وما بعدها) ، وبصبر شديد يشرح برادلى الفرق بين (الموضوع) الذى يسبق قصيدة ما ويكون غير مكترث جماليًا ، وبين (الجوهر) الذى هو داخل القصيدة ، فى الشعر نجد المعنى والصوت شيئًا واحدًا . «إن الشكل والمحتوى شىء واحد من وجهات نظر مختلفة» (ص ١٥) ، وقبل هذا بثلاث سنوات من نشر كتاب (التراجيديا الشكسبيرية) فندّ برادلى الانتقادات التى سوف تُكال ضد الكتاب ، «عندما تقرأون حقًا (هاملت) فإن الحدث والشخصيات ليست شيئًا تتصورونه بمعزل عن الكلمات : إنكم تستوعبونها من نقطة إلى أخرى فى الكلمات ، والكلمات كتعبير عنها» وهو يؤكد – فى الصفحة التالية – أن الناقد الحق الذى يتحدث عن الشخوص والحدث ، والأسلوب والنظم بمعزل «لا يفكر فيها حقًا بمعزل» (ص ١٥ وما بعدها) ، وأكبر النقاد تلفظًا ، وهو وليم امبسون – فى مقاله عن «الغباء فى مسرحية لير» والأمانة فى مسرحية عطيل» – إنما يبدى تقديره لما لدى برادلى من تحليلات (رائعة) للتمثيليات، رغم أنه لابد وأنه قد رفض التفسير الذى عند برادلى لنهاية مسرحية لير على أنها « تحول أشكال الإلحاد ضد الآلهة فى الرأى المتزمت الذى تأخذ به السيدة جامب من أن العالم هو (زخرفة) زيادة على ذلك فإنه يتفق مع اهتمام برادلى بالدافع ، «أعتقد أنه من الخطأ الجلى أن نتحدث كما لو كان تناسق الشخصية ليس مطلوبًا فى الدراما الشعرية ، والمطلوب فقط هو تناسق الاستعارة ، وما إلى ذلك»[٢٢] إن برادلى ما كان يصادق على القراءة «الشعرية» أو «السكونية» أو «المكانية» للنماذج التى مارسها ويلسون نايت ، إنه يعرّف التراجيديا – مثل أرسطو – على أنها «قصة ذات كارثة شاذة تفضى إلى موت إنسان وهو فى حالة سامية» (التراجيديا الشكسبيرية ، ص ١١ ، ص ١٢) ، وهو يصف أيضًا بناء التراجيديا الشكسبيرية على نحو كبير فى إطار الاهتمام الأرسطى للأمور المتميزة مثل : العرض ، والصراع ، ونقطة التحول ، والقرار ، رغم أنه يستخدم التحديث

(٢٢) «بناء الكلمات المركبة» (١٩٥١) ، ص ١٢٥ ، ٢٢٩ ، ١٥٣، ٢٣١ .

الممتد نوعًا ما لكتاب (فن الشعر) ، والذى وجده فى كتاب فرايتاج «تقنية الدراما» (ص٤٠ – ٧٨ ، وعن فرايتاج ص ٤٠ فى التذييل فى الهامش ، ص ٦٣) وبصفة عامة كان برادلى حذرًا فى اكتشاف الرمزية والمجاز فى شكسبير ، زيادة على ذلك فإن برادلى وهو يناقش (لير) يرى أن القوى المتعارضة فى شدتها تثير المسألة كما فعل أريل وكاليبان ، إنه يرى «ميلا ينتج الرموز والمجازات والتشخيصات للصفات والأفكار المجردة» وبرادلى يسلّم بحذر بأنه «بينما يكون هناك شطط كبير للإيحاء بأن [شكسبير] كان يستخدم الرمزية الشعرية أو المجاز فى (الملك لير) فإنه يبدو بالفعل أنه يكشف عن نمط للتخيل لا يبعد كثيرًا عن الحالة التى بها يجب أن نتذكر أن شكسبير كان أليفًا تمامًا بتمثيليات الأخلاق و (الملكة الجنية)» (ص ٢٦٤ وما بعدها) .

وإن كل هذه المعالجات المترددة للأطروحات والمناهج الجديدة لنقد شيكسبير جرى لها تطرف فى التقدير على ما يبدو لى بجانب مفهوم التراجيديا ، وتحليل الشخصية . إن منهج برادلى الرئيسى هو : وصف لرد الفعل الانفعالى المفترض من جانب الجمهور ، وهذا الوصف – عندما يبدو برادلى غير متأكد فى عمومته – يتقرر فى الغالب صراحة على أنه رد فعله هو الشخصى ، وبعض ردود هذه الأفعال يبدو أنه مراعاة على نحو بارع وإن كان من غير الممكن البرهنة على عموميتها ، وهكذا جاء الحديث عن مشهد حفار القبور ، فيعلق برادلى قائلاً : «إن أسانا لأوفيليا ليس مستغرقًا تمامًا حتى إننا نرفض أن نكون مهتمين بالإنسان الذى يحفر هنا قبرها ، أو حتى يواصل طوال المحادثة المستفيضة أن يتذكر دائمًا بألم أن القبر هو قبرها هى» (التراجيديا الشيكسبيرية ، ص ٣٩٦) وبالطريقة نفسها يقترح «إننا حزانى بحقيقة خالصة هى أن الكارثة – الخاصة بأنطونيو وكليوبترا – تحزننا على نحو قليل» (محاضرات إكسفورد عن الشعر ، ص ٣٠٤) ، وهو يتأمل فى وفاة كوريولانوس : «لما كانت خطة منافسة مدبرة أمام أعيننا ، فإننا ننتظر ولدينا شغف بسيط بل فى الحقيقة بهدوء حدوث النهاية المؤكدة» ، ثم يصف بعناية المشهد الأخير الذى يُقْتَل فيه كوريولانوس . «إن التوقف المتزامن للطاقة الهائلة – التى لا يشبهها أى شىء آخر عند شكسبير – يروعنا ولكن ليس بشفقة ... إن الحياة قد تناقصت فجأة وتأرجحت ، وأصبحت مسكنًا للأقزام وليس له» (أشتات ، ص ٢٤ وما بعدها) ، وفى سياقات أخرى هناك عبارات عن مشاعرنا تبدو فى الغالب مجرد مشاعر خيالية هوائية ، أو حتى انفعالات عاطفية

منحطة ، وخاصة تعليقه عن (عطيل) – الذى أثار وقار ف.ر. ليفس أنه يحط من شأن عطيل بسبب «أنانيته المستبدة والوحشية» و «غبائه الضار» [٢٣] – يبدو مبالغًا فيه بافتراض أن فى الجمهور «عاطفة تخلط الحب بالشفقة» لعطيل ؛ وهذا «لا يضيفونه لأى بطل آخر عند شيكسبير»، وحتى مقتل ديدمونه «إن هذا المشهد مؤلف على نحو مخيف، وليس هنا شىء يمكن به تقليل الإعجاب والحب مما يرفع الشفقة» (التراجيديا ، ١٩١ ، ١٩٨) وربما نتعجب ما إذا كان الشنق «يكاد يكون لا شىء» .

وأحيانًا نجد أن رد الفعل الشخصى يتقرر – ويكاد – بعنف غريب ، وهكذا نجد برادلى يأسى لأوكتافيوس لأنه دليل على فتنة كليوبترا : «إننا نشيح عنه بتقزز ونعتقد أنه عار على جنسه» (محاضرات إكسفورد دعم الشعر ، ص ٣٢) أو يعلق على اقتراح إياجو بأن على عطيل أن يعطى ديدمونة «براءة لدحض الاتهام ؛ لأن هذا ليس فيه تماسك» (الفصل الرابع ، المشهد الأول ، البيت ١٩٤) وبرادلى يسمح لنفسه بالانفجار عندما يقول : «ربما تكون هذه هى اللحظة التى عندما يكون على معظمنا أن ندمر إياجو» (التراجيديا الشكسبيرية ، ص ٤٣٦) ، والأكثر مبالغة فى المقال عن (كوريولونوس) يتحدث برادلى بسخط عن «الخسّة التى لا مثيل لها لسخرية [أوفيديوس] من دموع البطل» ، «أعترف أننى لم أشعر بشىء سوى الاشمئزاز وأوفيديوس يتحدث الكلمات الأخيرة ،فيما عدا السخرية من الشاعر الذى سمح له أن يتحدث بهذه الكلمات ، وبرغبة غير متولدة لرؤية تدور برأس المتحدث ملقاة على جانبى خشبة المسرح» (أشتات ، ص ٩٨) ، إن ما حدث لعالم الشعر «المستقل ، والكامل ، والذاتى» ، الذى ليس إلا مماطلة للحياة .

إن ردود الفعل الانفعالية هذه إذا ما أنصتنا إليها بحرص هى أيضًا أساس النقد المرير النادر من جانب برادلى لفن شيكسبير ، إنه واضح – وعلى حق تمامًا – أنه يفترض عظمة تراجيديا شيكسبير التى لا تحتاج لأى دفاع، أو أى ثناء ، وعلى أية حال هو يعدد كثيرًا بأسلوب الدكتور جونسون . إن نواقص شكسبير هى : التلوين المفكك ،

(٢٣) «العقل الشيطانى والبطل النبيل» فى «المسعى المشترك» (١٩٥٢) ، ص ١٤٦ وما بعدها .

واللغة المسطحة ، وما إلى ذلك ، ويشرحها - كالمعتاد - بظروف المسرح والعصر [٢٤] ، لكنها هنَات ثانوية لا تهم معايير برادلى ، بالأحرى فإن تماسك الشخصية يبدو له «المعيار الذى يدين تحالف الشر والعقل الفائق لإياجو» على أنه «خيال مستحيل» (التراجيديا الشكسبيرية ، ص٢٣٧) ، والأكثر براعة أن برادلى يذهب إلى أنه «خطأ مؤكد تمامًا اعتبار (أنطونيو وكليوبترا) منافسة للأربعة المشهورة» [٢٥] ، ولا يرجع السبب إلى أنه أكبر بناء للتراجيديا» ولكن لأنّ هذا لم يرْق إلى مصاف فكرة برادلى عن التراجيديا ، وذلك على نحو ما يقول فى موضع آخر ، وهو يقول إن الانفعالات التراجيدية «لا تستثار إلاّ عندما يكون جمال أو نبالة الشخصية تظهر كمواضع للإعجاب ، أو الحب غير المتحفظ عليه ، أو عندما - فى إهمال لهذا - نجد أن القوى التى تحرك الذوات والصراعات الناجمة عن هذه القوى تحرز رعبًا وقوة مهيمنة ، والتراجيديا الشهيرة الأربع تشبع شــرطًا من هذه الشروط أو كليهما ، فمسرحية «أنطونيو وكليوبترا» رغم أنها تراجيديا عظيمة لا تشبع إشباعًا كاملاً» (ص ٢٨٢ ، ص ٢٦٠ ، محاضرات إكسفورد عن الشعر ، ص ٣٠٥) لكن شيكسبير يعد مخطئًا تمامًا فى تصوير طرد فالستاف ، إن هنرى «ليس له الحق فى أن يتحدث فجأة أشبه برجل الدين : ومن المؤكد أن الأمر غير كريم ، وغير مخلص معًا أن نتحدث عن [سيرجون ورفاقه] على أنهم (مضلِّلون) » وشكسبير فى مشاهد فالستاف هذه «تجاوز طريقته» ، لقد ابتدع كائنًا غير عادى ، وثبته بشدة على عرشه العقلى، حتى إنه فكّر فى أن ينزله من على العرش فلم يستطع» (محاضرات أكسفورد عن الشعر ، ص ٢٥٩) وهناك صــدق فى هــذا ، مهما يكن ما قد نحسبه بالنسبة لفعل هنرى إذا ما تصورنا فالستاف على أنه سيد سوء الحكم الذى طرد فى يوم أربعاء أيوب» [٢٦] .

(٢٤) التراجيديا الشكسبيرية ، ص ٧١ وما بعدها والبحث «مسرح شيكسبير والجمهور» فى «محاضرات إكسفورد عن الشعر» ، ص ٣٦١-٣٩٣ .

(٢٥) هى المسرحيات الأربع لشكسبير : هاملت ، وماكبث ، ويوليو قيصر ، ولير . (المترجم)

(٢٦) يوم الصوم الكبير . (المترجم)

ومسرحية (الملك لير) تشكل أكبر معضلة لتفاؤل برادلى الكونى ، فهو يتشكّى من أن الكارثة «ليست على الإطلاق محتمة» ، «بل إنها حتى لا يجرى دفعها برضاء» . إن تأخر إدموند فى محاولة إنقاذ كورديليا ، ولير ليس لها أى مبرر واضح كاف ، وكان على برادلى أن يَخْلُصُ إلى أن «المبرر الحقيقى يكمن خارج (الشبكة) الدرامية ، إنها رغبة شكسبير لتوجيه ضربة فجائية ساحقة للآمال التى ابتعثها» (التراجيديا الشكسبيرية ، ص ٢٥٢-٢٥٣) ، ولكن لا يزال برادلى يصر على الانطباع بأن (لير) مؤلفة من «مشاعر مؤلمة تكاد تكون كلية - انحطاط كامل ، أو تمرد ساخط أو يأس مروّع» ولابد أن يكون «تدفّقًا خطيراً جدًا» والذى يصر برادلى أيضًا على أنه تدفق جمالى . لقد كان عليه أن يفسر المشهد الأخير على أنه «كفارة الملك لير» وهو يجد «نتيجته النهائية والكلية هى نتيجة حيث تتواجد فيها الشفقة والرعب ، وربما أوصل هذا إلى الحدود القصوى للفن ، وهى مشبعة بإحساس بالقانون والجمال حتى إننا لا نشعر فى النهاية بالانحطاط واليأس على نحو أقل، بل نشعر بالوعى بالعظمة فى الألم وإجلال فى السر لا نستطيع أن نتخيله» (ص ٢٧٧ ، ص ٢٧٨ فى التذييل فى الهامش ، ص ٢٨٥ ، ص ٢٧٩) ونحن نرتد إلى البداية ، إلى اهتمام برادلى المفرط بعالم يضمن للغاية معنى الحياة الإنسانية ، ونظامًا أخلاقيًا للكون ، وإن قراءة «الملك لير» مثل قراءة جان كوت فى إطار مسرحية (لعبة النهاية) لصمويل بيكيت أو أوكتافيوباز على أن الأمر «عودة إلى الفوضى» [٢٧] سوف يبدو لبرادلى ليس مزيفا فحسب بل لا يمكن استيعابه ، ورغم أن برادلى يعرف - بل حتى يفهم - الفرق بين الشعر والدين ؛ فإن الشعر يبدو فى النهاية على أنه يقول نفس الشيء ، «إن الدين ينكر أن الحياة الواقعية هى الحقيقة الكلية النهائية ، وهذا هو عين ماهية الشعر الذى لا يؤكد شيئًا ومع ذلك يوحى» [٢٨] إن التراجيديا هى «نمط من العالم كله ... إنها تفرض السر علينا» أو بقول آخر «على الشعر ، وليس على أفضله فقط ، فإنه يطفو على جو الإيحاء اللامتناهى» (ص٢٣ ، محاضرات أكسفورد عن الشعر ، ص ٢٦) . إنه اللامتناهى ، واللامتناهى

(٢٧) انظر : جان كوت : «الملك لير أو نهاية اللعبة» ، فى كتاب «شيكسبير معاصرا» ترجمة بولسلو تابورسكى (١٩٦٤) ، ص ٨٧-١٩٤ ، أوكتافيوباز : «القوس والقيثارة» ترجمة روث ل.س. سيمنز (١٩٧٤) .
(٢٨) «فوائد الشعر» كتيب الرابطة الإنجليزية رقم ٢٠ (١٩١٢) ، ص ١٣ .

هو الكلمة الرئيسية ، إنه «موضوع العبادة» ، «مامن قوة خارجية غريبة بل هدف الرغبة والأمل ... الجمال ، الحقيقة ، الخيرية ، إن لم يكن موجوداً معهما ، هى ذروة تجلياته ، إنه الوحيد والقوة الوحيدة فقط» (مُثُل الدين ، ص ١٤٦) ومن ثم فإن ذروة المديح لبرادلى أن يقول «إن أنطونيو يلمس اللاتناهى» وإن هاملت وفالستاف وماكبث وكليوبترا «لديهم شعور بلا تناهى النفس» بينما هنرى الخامس ينقصه هذا «التراجيديا الشكسبيرية» ، ص ٨٣ ، ص ١٢٨ ، محاضرات إكسفورد عن الشعر ، ص ٢٧٣) .

ونحن نفهم لماذا وردزورث - بعد شكسبير - هو بالنسبة لبرادلى أهم شاعر إنجليزى . لقد كان برادلى واحدا من أولئك الدارسين لوردزورث الذين أبصروا الجانب (الصوفى) و (الاستبصارى الحالم) و (الجليل) فى شعر وردزورث ، وهو يقول بالنسبة لوردزورث إن قوة (الاستبصارية الحالمة) تصدر عن لا تناهى العقل وهى مَحَكُّه و«إن الشعور بهذا يتضمن ، أو هو متحد بشعور أو فكرة اللامتناهى أو (العقل الواحد)». (محاضرات أكسفورد عن الشعر ، ص ١٢٩ ، ص ١٣٩ فى التذييل فى أسفل الصفحة فى الهامش) ، وهو يحدد هذا الشعور الاستبصارى الحالم على أنه «محاكاة شىء غير محدد ، فوق الذرى ، أو يحطم (الواقع) المعتاد ... وفى لمسته فإن النفس التى تصبح فجأة واعية بلا تناهيها تنوب فى فرط السرور فى الوجود اللامتناهى» (ص ١٣٤) ، وهناك بحث متأخر عنوانه «الشعر الإنجليزى والفلسفة الألمانية فى عصر وردزورث» (١٩٠٩) يبرز «بعض الوشائج الخاصة بين وردزورث وهيجل»، وهو يأسى لنقص فلسفة ملائمة - أى مثالية - فى إنجلترا فى عصر وردزورث ، وهناك مقارنة مستفيضة يرسمها وردزورث وهيجل ، وهى لابد أنها تحركت على مستوى عالٍ من التجريد ، وعلى سبيل المثال كلاهما يؤمنان بأن «أهم مبدأ فى عقل الإنسان هو أيضًا أهم مبدأ فى أى شىء آخر» ، وأن «التخيل هو الطريق إلى الحقيقة» ، وأنه «توجد «نَفْس الخيرية » فى الأشياء ، وأن (الاطار الداخلى للأشياء) بالرغم من الشرور هو أحكم من نقاده ، وعلى الإنسان أن يستسلم بنفسه (لله) ، الذى فيه لا يوجد سبب لا يمكن التغلب عليه ، «هنا نجد أن العقل - ولا يوجد سوى عقل واحد - يتخلى عن تناهيه ، وأن لاتناهيه الضمنى يتحقّق ، وأن حياته الزمانية يجرى تبادلها مع الأبدية ، ويجرى تبادل مجرد الإنسانية ليحل محلها ما هو إلهى» (أشتات ، ص ١٠٧ ، ص ١٢٢ ، ص ١٢٥ ، ص ١٣٠ ، ص ١٣٦) . وعلى أية حال فإن برادلى فى إبراز التماثل بين وردزورث وهيجل يدرك أن هذا التوازى

يمكن أن نرسمه أيضاً مع شلنج أو حتى سبينوزا (ص ١٢٥ فى التذييل فى الهامش) «كما رسم هذا إ.د. هيرش فجمع بين وردزورث وشلنج» [٢٩] وإن وردزورث ليس الأوحد الفريد فى عصره ، والعرض البليغ لوجهة نظر شلى في الشعر «يصادق على احتفاء شلى بالتخيل رغم أن برادلى يعترف بمحدوديات مجموعة الْمُثُل الجميلة عند شلى للروعة الخلقية» (محاضرات إكسفورد عن الشعر ص ١٩٦) ، والمحاضرة عن «رسائل كيتس» تؤكد نظرة كيتس فى «التخطى المنتظم للتخيل نحو الحقيقة» (ص ٢٣٥) بينما هناك بحث متأخر عنوانه «كيتس والفلسفة» (١٩٢١) يحاول أن يظهر أن كيتس كان ليسعى إلى نظرة فلسفية (أشتات ، ص ١٨٩-٢٠٦) . وينال ماتيو أرنولد الانتقاد لأنه تجاهل ما يعد عند برادلى شيئًا محوريًا فى شلى : إن وراء الحياة والعالم - ويدخل فيهما - يوجد ذلك «الكمال الروحى الأقصى الذى هو أيضًا (القوة) القصوى» ، وبالنسبة لكلا وردزورث وشلى «توجد روح فى (الطبيعة) و (الطبيعة) لهذا ليست مجرد (عالم خارجى) ، والروح فى (الطبيعة) هى نفسها الروح فى الإنسان» (أشتات ، ص ١٥٨ ، ص ١٤٩) ، وهكذا نجد أن الحركة الرومانسية الإنجليزية هى عند برادلى «الحركة المثالية العظمى» (التراجيديا الشكسبيرية ، ص ١٢٧) ومتوازنة مع الفلسفة المثالية الألمانية التى شعر بها فى الشكل الذى عرفه من أيام إكسفورد ، تحالف مستديم .

لقد حددت الوضع التاريخى لفكر برادلى : إن جذوره فى الفلسفة المثالية الألمانية ، والشعر الرومانسى الإنجليزى ، ولقد حللت الخيوط المختلفة فى منهج برادلى ، نظرية التراجيديا ، تحليل الشخصية ، وتسجيل ردود الأفعال الشخصية ، لكننى لم أجب عن التساؤل النهائى ، فلو كان برادلى قد نجح فى مهمته كناقد لتعميق وعينا وبصيرتنا بموضوعه ، أو استخدام طموح برادلى المحدد الخاص : هل افترضت تراجيديا شكسبير «فى تخيلاتنا شكلاً على غرار الشكل الذى تكتسبه فى تخيل مبدعها على نحو أقل ؟ » (التراجيديا الشكسبيرية ص ١) ، والجواب - على ما أعتقد - يجب أن يكون بالإيجاب ، فمهما تكن النقاط موضع الجدل وحتى أخطاء برادلى مهما تكن فإنه قد التقط شيئًا حقيقيًا فى شيكسبيرفى شرح الدوافع ، فى تقنين الشخوص ، والمواقف ،

(٢٩) «وردزورث وشلنج : دراسة سيميائية للرومانسية» (١٩٦٠) .

والتمثيليات كلها ، وفى تعريف التراجيديا الشكسبيرية . إن برادلى – على الأقل – يجب أن يساندنا ضد الأوصاف الزائفة وسوء التفسير ، والتقييمات الخاطئة ، والنظريات غير القابلة للتطبيق على التراجيديا ، ولكى نضرب أمثلة قليلة فحسب من النقد الهائل المتكاثر لشكسبير منذ كتاب برادلى ، يمكننا أن نسمى بالزيف هاملت «اللإنسانى – أو الفائق للإنسانية» عند ج. ويلسون نايت «الذى يتمركز وعيه – وهو أشبه بشخصية ستافروجين عند دستويفسكى – على الموت» مقابل كلاديوس «وهو ملك طيب ونبيل فى حالة من الحياة الروحية الصحية والنشيطة»[٣٠] ، وهاملت على أنه مثل سيزار بورجيا أوف سلفادور دى مادارياجا[٣١] ؛ و إياجو عند ويندام لويس «الذى لا يكذب إطلاقًا»[٣٢] ؛ إياجو الذى عنده جنسية مثلية شديدة مما لدى القرويين»[٣٣] ، وكوريولانوس «وهو شخصية فى تمثيلية عربيدية» والذى ذمه هو أنه «غائطى قذر» والذى هو (اختراع من جانب كنيث بيرك)[٣٤] ؛والعديد والعديد من التشويهات الشاذة ، أو الأهواء الخيالية التى قال بها النقاد الذين قد فقدوا الاتصال بالنص، ولقد أثار برادلى مرة أخرى السؤال الأشد إلحاحًا فى النقد الحديث: هل توجد أو لا توجد تفسيرات صحيحة ؟ وهناك – دون شك – العديد من التفسيرات غير الصحيحة ، وأخيراً يمكن للمرء أن يتأمل فى واقعة ؛ هى أن الأخوين برادلى زودانا بخلفية فلسفية بالنسبة لتيارين من النقد الإنجليزى فى القرن العشرين ، إن أ.س. برادلى يقف وراء جون ميدلتون مرى ، والذى كان كتابه عن «كيتس وشكسبير» (١٩٢٥) ، لا يمكن تصوره بدون تصور برادلى لكلا شكسبير وكيتس [٣٥] ، وف.هـ. برادلى حيث جرى تنبيه على نحو متزايد من نشره لأطروحة فى جامعة هارفارد ، والتى قدمها ت.اس. إليوت عن «المعرفة والتجربة فى فلسفة ف.هـ. برادلى» (١٩٦٤) ، قد أثرت

(٣٠) عجلة النار ، ص ٣٩ ، ص ٤٥ .

(٣١) «عن هاملت» (١٩٤٨) ؛ انظر العرض التحليلى الذى قام به ج.د. ويلسون وأعيد طبعه فى «ماذا حدث فى هاملت» (١٩٣٥) ، ص ٣٢١–٣٣٣ .

(٣٢) الأسد والثعلب (١٩٢٧) .

(٣٣) شرحه بجدية ستانلى إدجار هايمان فى «إياجو مقاربات لوهم دافعه» (١٩٧٠) ، ص ١٠١–١٢١ .

(٣٤) «اللغة كحدث رمزى» (١٩٦٦) ، ص ٩٢ ، ص ٩٦ ، انظر مقالى : «كنيث بيرك والنقد الأدبى» فى «ذا سووين ريفيو» العدد ٧٩ (١٩٧١) وخاصه ص ١٨١ .

(٣٥) اقتبس مورى كلا أ.س. وف.هـ برادلى على الصفحة الأولى .

بشكل عميق فى النظرة العامة ، والمصطلح النقدى بالنسبة للشاعر والناقد ت.س إليوت فى بواكيره [٣٦] .

ولقد كتب إليوت مقدمة كلها ثناء لكتاب ج. ويلسون نايت «عجلة النار» (١٩٣٠) رغم أن ويلسون نايت قد صدر عن ميدلتون مرى ويخبرنا نايت أن مقالات مرى فى مجلة (أدلفى) أثرت فيه «أشبه بتجسد فكرة»[٣٧] ، وهو يقتبس من مرى ما هو أشبه ببرادلى : «إن الأدب العظيم هو كشف التناغم الذى لا يمكن تفسيره ، إنّ الفن يحتل المكانة التى له فى ولاءاتنا السرية ؛ لأنه يكشف بالفعل ما لا يمكن التعبير عنه»[٣٨] غير أن مرى استعرض محللاً كتابات نايت الأولى بشكل انتقادى ؛ ووجد نايت حليفًا غير متوقع فى ت.س. إليوت .

(٣٦) انظر : ريتشارد فولهلم «إليوت وف.هـ. برادلى» فى «إليوت فى المنظور» بإشراف ج.مارتن . (١٩٧٠) أعيد فى «عن الفن والعقل» (١٩٧٣) ، ص ٢٠٠-٢٤٩ : وآن س. بولجان «فلسفة ف.هـ. برادلى ، وعقل وفن ت.اس. إليوت» فى «الأدب الإنجليزى ، والفلسفة البريطانية «بإشراف اس.ب. روزنباوم (١٩٧١) ، ص ٢٥١-٢٧٧ ؛ ومواد أخرى واردة فى هذه الأبحاث .

(٣٧) «جون ميدلتون مرى» فى «قدرات مُهْمَلَة : مقالات عن أدب القرنين التاسع عشر والعشرين» (١٩٧١) ، ص ٣٥٢-٣٦٧ .

(٣٨) «إلى إله مجهول» (١٩٣٠) ص ٢٦٥ .

المصادر والمراجع

- Shakespearean Tragedy (1905). Cited as ST.

- Oxford Lectures on poetry (1909). Cited as OL.

- A Miscellany (1929). Cited as M.

- Ideals of Religion (1940). Cited as IR.

- Lily B. Campbell. Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion (1930). In later editions, appendices on Bradley.

- Lionel C. Knights. How many Children Had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism (1933). The most influential attack.

- J. W. Mackail. Proceedings of the British Academy 21 (1935): 385-92.

- John Middleton Murry. Katherine Mansfeld and Other Literary Portraits (1949).

- Anne Paolucci. "Bradley and Hegel," Comparative Literature 12 (1964): 211-25.

- Morris Weitz. Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism (1964), 3-18.

- George K. Hunter. "A. C. Bradley's Shakespearean Tragedy," in Essays and Studies of the English Association, ed. W. S. Roe and H. W. Simeon Potter (1968).

- Katherine Cooke. A. C. Bradley and His Influence on Twentieth Century Shakespeare Criticism (1972). Gives ample references.

- NOTES TO PAGES 28-41

1."Andrew Bradley," in Katherine Mansfield and Other Literary Portraits (1949), 114.

2. "A Retrospect," in Sorutiny 20 (1963): 12.

3. M. Richter, The Politics of Conscience: T. H. Green and His Age (1964), 14.

4. See index to ST: for Rötscher. see OL, 252; Gervinus, M. 208. and OL, 27 in.; Ten Brink, OL, 298.

5. Correspondance générale (1932) 3:31.

6. See Peter Szondi, Versuch über das Tragische (1961); ef. Josef Körner,

أولفر إلتون

(١٨٦١ - ١٩٤٥)

لا يزال برادلى يحظى بقراءة الناس له على نطاق واسع ، لكنْ هناك نقاد باحثون دارسون آخرون مميزون يكادون قد اختفوا من الساحة المنظورة ، وعلى الأقل نجد أربعة منهم هم : أوليفر إلتون ، والتر باتون كرِ ، وهربرت جريرسون ، و هـ. و. جارود – يستحقون توجيه الانتباه إليهم .

لقد أنتج أولفر إلتون كيانًا كبيرًا من الكتابة ، وبعد عدة ترجمات من اللغة الأيسلندية ، ودراسة علمية عن ميكل درايتون (١٨٩٥) ساهم بمجلد عن «العصور الأوغسطينية» (١٨٩٩) لسلسلة سنتسبرى «حِقب من الأدب الأوربى» ، وبالنظر فى هذا العمل نجده مسحًا بارعًا للأدبين الفرنسى والإنجليزى مع وجود سياحات قصيرة عن الآداب : الإيطالية والألمانية ، والدنماركية (هولبرج) ، وجاء تناوله للكلاسيكيات الفرنسية متعاطفًا للغاية ، وبعض الآراء عن الأعمال الفردية رائع بل وحتى أصيل ، وهكذا نجد إلتون يعلق على «الأميرة دى كليف» : «إنها ربّما تثير نغمة معينة ذات طابع أمومى وقديم من أنها (السيدة دى لافاييت) تأخذ معها الشباب (العصور الأوغسطينية ، ص ٨٣) . وإن حل مسرحية (عدو البشر) لموليير هو حل تراجيدى (ص ١٢٣) . وإلتون يفهم فروض الكلاسيكية الجديدة على نحو حسن جداً ، إن (الطبيعة) تعنى (الطبيعة الإنسانية) ، وإن (العقل) هو المعنى العام للبشر ، وليس العقلانية (ص ١٤٤–١٤٥) ، لقد جرد الأدب الإنجليزى ، ويبدو أنه قد أُفْسد برأيه الذى يقول فيه «إنه لا يعبر عن الماهية بل يعبر وحسب عن مسألة طفيفة من العقل الإنجليزى» (ص ٣) وكان على إلتون أن يخالف هذا الحكم .

وكتابه التالى «دراسات حديثة» (١٩٠٧) يحتوى على الكثير من الاهتمام النقدى . وهناك بحث عن «النقد الحديث لشكسبير» هو شديد فى انتقاداته للدنماركى براندس وبارد فى انتقاده لكتاب برادلى «التراجيديا الشكسبيرية» . إن حالة برادلى هى «خليط غريب من الوعظ الشديد مع دقة فى التحليل حريصة شأن الدراسات فى جامعة إكسفورد» (دراسات حديثة ، ص ٩٣) ، ولقد تبين إلتون عادته الغريبة فى تناول «شخوص شكسبير كما لو كانوا حقيقيين» (ص ١٠٤) ، ويبدو كتاب رالى «شكسبير»

وكأنه يعانى من نظرة ضيقة لما هو أخلاقى ، ويكتشف إلتون «علامات من الضوء ، رخيصة ، وليست دائمًا احتقارًا خفيًا للدراسة الجامعية التى بدونها لا يمكن للمؤلف أن يكون قد كتب صفحة واحدة باطمئنان» (ص ١١٨) ، وهناك مقال عن «معنى التاريخ الأدبى» هو دفاع جميل عن الأدب العالمى بالمعنى الذى عند جوته : «المعرفة تكون عالمية أو لا شىء» (ص ١٢٥) ، ويعلق إلتون على هالام ، وسنت - بيف «أعظم مؤرخى الأدب» (ص ١٣٢) ، وتين و (الأدب المقارن) الفرنسى الجديد والدراسة المنظمة الحديثة للأدب فى الولايات المتحدة الأمريكية ، «وهذه الكتب - وهو يشير إلى سبنجارن ورسكين وموريس كرول - قد تنقصها المسحة الجميلة ، قد تنسى حقيقة أن النقد هو - أخيرًا - فن جميل مثل الصداقة، ويتطلب اللون والشخصية» (ص ١٣٧)، ثم يناقش إلتون كتاب كورثوب «تاريخ الشعر الإنجليزى» وهو يقلق بشأن الطريقة التى يرد بها كورثوب كل شىء إلى تاريخ للقوى غير الشخصية ، وهو يناقش رأيه فى عبارة مالرو (للفضيلة) باعتبارها الحالة السائدة فى عصر النهضة ، ويحتج إلتون قائلاً : «إن خصائصه الحقيقية كامنة فى الشكل ، فى الصوت ، الذى يعطيه لذلك الدافع» (ص ١٤٥) وأخيرًا يعلق إلتون على كتاب سنتسبرى «تاريخ موجز للأدب الإنجليزى» وهو يمتدحه لما فيه من «كشف زمنى للأفضليات» (ص ١٥٥) ، ولكنه يرى محدوديته فى «أنه يكاد يستبعد المادة العقلية للأدب» (ص ١٥٢) ، وفى كل وضع يظهر إلتون التقاطًا مؤكدًا للمسائل .

ومما يدعو للدهشة أن مقال إلتون عن «روايات هنرى جيمز» - أعيد نشره فى «الدراسات الحديثة» - يبدو أنه مجهول اليوم ، فإذا أخذنا فى الاعتبار تاريخه - وهو (١٩٠٤) - فإنه لابد قد كان أعظم وأشمل وضوح شارح لعمل جيمز ؛ وعلى سبيل المثال يعلق إلتون على نهاية رواية (الأمريكى) والتى «تحير الناس فى اللحظة الأخيرة بتحول شديد فى الحظ» كخاصيته عند جيمز «إنه مغرم بالتأرجح الشديد بين الفنجان والشفة» (دراسات حديثة ، ص ٢٤٧) ، وتفسيره رواية (أجنحة الحمامة) يبدو لى أنه على حق تمامًا ، وكذلك تأكيده على تعاطفنا مع كيت فلا شىء سوى فشلها ، ويقول إلتون إن الكتاب «يتنهى بنزاع شديد عميق» (ص ٢٧٢) حيث يوجد «نزاع عميق ، بل عصيب» (ص ٢٨٢) فى نهاية رواية «الطاسة الذهبية» وهو يرى أن رواية «السفراء» هى «كوميديا تهكمية جميلة»، وأنها تقع بين الروايتين العظيمتين اللتين تناولهما باستفاضة.

وبعد كتاب «دراسات حديثة» خطّ إلتون على مشروعه العظيم : «مسح للأدب الإنجليزى» وهو يغطى بالفعل ١٥٠عامًا من ١٧٣٠ إلى ١٨٠٠ (من ١٧٨٠-١٨٣٠ نشر عام ١٩١٢ ، ومن ١٨٣٠-١٨٨٠ نشر فى عام ١٨٢٠ ، من ١٧٣٠-١٧٨٠ نشر فى عام ١٩٣٢)[1] وما قام به إلتون من (مسْح) له فضيلة لا شك فيها : لقد بحث كل كاتب مباشرة من مصادره الأولى ، وهو لم يكتف بأن يشتمل على الأدب التخيلى من المرتبة العليا ؛ بل تناول حتى كتّاب الدراما والروائيين من الطبقة الثالثة ، وخارج نطاق الأدب تناول كتّاب المذكرات ، والمؤرخين ، والفلاسفة ، واللاهوتيين، والباحثين فى الأدب وما إلى ذلك ، وإلتون - على عكس العديد من منافسيه - أليف تمامًا بالأدب من الطبقة الثانية ، وهو يوجه انتباها شديداً للبحث الدراسى الأمريكى ، الذى كان آنذاك يلقى تجاهلاً أو اهتمامًا طفيفًا ، والكتب تصبح عمليات مسح وليست تواريخ ، ولكنها لا تنسى الحركات والاتجاهات وسياق الأدب الأوربى . وغالبا ما تُراعَى العلاقات والتأثيرات وتأثير الأدب الإنجليزى فى الخارج . والتناسب يكاد يكون مراعًا تمامًا فيما عدا أنه سنة ١٧٣٠ تبدو نقطة بداية مصطنعة كانت تقتضى عودة إلى ألكسندر بوب وعصر الملكة آن .

وهذه الكتب مهملة الآن أساسًا كما يبدو بسبب أن إلتون هو - إلى حد كبير - شارح ومهتم بحسن الحكم والحصافة والتنزه إلى درجة أن هذا يتناقض مع ما يتطلبه من تلوين وشخصية ، وهو يحدد غرضه باستخدام قول لوليم هازلت على صفحته الأخيرة فى السلسلة الأولى «لقد سعيت إلى أن أشعر بما هو جيد وأدبى بسبب بما لدى من اعتقاد عندما يكون الأمر ضروريًا ، وعندما يكون فى مُكْنتى» ، وهو يمضى قائلاً إن الكتاب هو «سلسلة من الأحكام عن الأعمال الفنية» ، «إنه حقًا عرض تحليلى ، إنه نقد مباشر» (١٧٨٠-١٨٣٠ ، المجلد الأول ، ص ٧ من التصدير) ، إنه محاولة «لتلقى وتحديد وإعادة بث اللذة المميزة لكل عمل فنى» (المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص٧٧٢) ، وهو - إلى حد ما - يعترف - بقلق - بأن «التسلسل التاريخى للرسائل

(١) هل معنى هذا أن الجزء الأول فى الترتيب الزمنى قد نشر ، وكأنه الجزء الثالث على نحو ما ذكره رينيه ويليك ؟ (المترجم)

يجب أن يتمسك بقوة بالقانون الفنى : لا تتظاهروا بكتابة تاريخ للفكر أو للمعرفة» (١٨٣٠-١٨٨٠ ، المجلد الأول ، ص ٥) وذلك أن الأدب التطبيقى لا يظل حيًا إلا بفضل شكله .

والنقد المباشر الموعود به غالبًا ما ينقصه رسم الحياة الخاصة ، وبعض التدقيق والجدّة، وعلى أية حال لا يستطيع المرء أن يقول إن إلتون كاره لعملية التقدير التراتبى: إنه ليس كارهًا للأفضليات العرضية ، ومن هنا يقول إن «كراب هو أعظم الروائيين بين ستـرن وسكوت» (١٧٨٠-١٨٣٠ ، المجلد الأول ، ص ٥٤) ، وسكوت هو «أعظم شعرائنا الغنائيين بين بليك أو بيريز وشلى : وكولردج ليس مستبعداً » (المصدر السابق، المجلد الأول ، ص ٣١٠) ونحن لا نعدم المقارنات بين الأعظم شأنًا ، والأقل شأنًا . إن بيريز أعظم من بليك «لا بفضل شكله الأكثر كمالاً فحسب ، بل لأن هناك مزيداً من الإنسانية الواضحة فيه» (المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١١٤) ، وهو معيار قد لا يؤثر فينا ، والأعمال المفردة للشاعر يجرى فرزها بتأكيد: إن «قصيدة إلى العندليب» لكيتس هى «أعظم القصائد» (المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٧) ؛ وكتاب هازلت «رسائل عن الكتاب الكوميديين» هو «أعظم إسهاماته فى النقد» (المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٧٥) ، وغالبًا ما يوجه اللوم بتعبيرات قوية . فإنّ «قلعة أو ترانتو»[٢] «لا تحتمل» (المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٠٣) ، و «التحليل الدقيق المستفيض البطىء» فى رواية «إمًا» [٣] «لهو إسهاب منفر بشكل شديد فى غالبية الرواية» (المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٩٧) ، وهناك مقالات غير مخجلة بين الكتّاب : بين بلزاك وسكوت (المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٤٦) ، بين ثاكرى وتولستوى (١٨٣٠-١٨٨٠) ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٤-٢٥٥) أو بين أرنولد وسنت - بوف وسنت - بوف» ليست له رسالة ، وهو يعامل قراءه على أنهم حضريون وعقليون من قبل ، وماتيو أرنولد يحاول أن يوبخهم ويمازحهم على أن يصبحوا هكذا» (المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٧٠) .

(٢) رواية كتبها والبول عام ١٧٦٤ . (المترجم)
(٣) رواية جين أوستن بدأتها عام ١٨١٤ ونشرت عام ١٨١٦ . (المترجم)

والفصول المفردة تشخّص الكتاب في الغالب بإدراك : فبايرون وهازلت وكارلايل ورسكين يجرى تناولهم بشكل حسن وبشكل طيب ، وليس بشكل انتقادى بالمرة ، وأحياناً يحاول إلتون تحليل الخصائص الأسلوبية ، وهو معنى بصفة خاصة بالإيقاع النثرى ، وهو يعلق على بيرك ودى كوينسى بشىء من التفصيل ، وهناك فقرة من (مفاوضات) تخضع للتحليل النحوى (١٨٣٠-١٨٨٠ ، المجلد الأول ، ص ٣٩٣) ، والألفاظ الجديدة فى العصر الفكتورى يجرى ترتيبها وتنظيمها (المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص٩٠-٩١) ، وإلتون ليس كارهاً تتبع التغيرات فى الأسلوب الشعرى ، وهو يناقش القرن الثامن عشر يقول لنا إن «وصف (تقدم الشعر) فى القرن الثامن عشر بسيط بين الاتجاهات الكلاسيكية والرومانسية هو الوقوع فى مستنقع» (١٧٣٠-١٧٨٠) (المجلد الأول ، ص ٣٣٤) لكنه لا يزال على حق تماماً وهو يرى بداية «مشهد» تحول : «استعادة متأنية بطيئة للإحساسات الفنية ، والأسلوب النادر» (المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٣٣) ونوقه الخاص رغم تعاطفه مع أدب القرن الثامن عشر الذى يدركه الآن «يعبر - ربما على نحو أفضل من أى عصر آخر - عن المزاج المتوسط الدائم لجنسنا الإنسانى» (المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٧ من التصدير) ، يظل رومانسياً مهذباً مخففاً ، بذوق فكتورى أساساً . والاتزان والتوازن المستمران جيئة وذهاباً يمكنهما أحياناً أن يكونا غير مهمين ، وهكذا نجد السلسلة المبكرة (١٧٨٠-١٨٣٠) أن إلتون كتب صفحة إعجاب عن دكتور جونسون باعتباره «صوفياً فريداً فى نوعه وفق طرازه هو» وهو موسوس على نحو بطولى ، بينما فى مسحه المتأخر (١٧٣٠-١٧٨٠) بعد قدرٍ تعاطفى من كتاباته ودفاع عن آرائه النقدية العامة الأكثر تحدياً لا يزال يشير إلى محدودياته «إن فتح صفحة من لسّنج أو ديدور ، وهو أن تكون فى عالم آخر للأفكار» (١٧٧٠-١٧٨٠ ، المجلد الأول ، ص ١٢٤) و «يصعب أن نعد جونسون من بين أساتذة الحكمة العظام : وسيكون من غير العدل أن نضاهيه بمونتينى أو جوته» .. (المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٣١) وهناك حجة من الحجج المدعمة ، هى أن جونسون «كان عاجزاً أو غير راغب فى أن يدرك عظمة الرؤية عند [سير توماس] براون» (المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٣٩) . وعند إلتون توجد رؤية أخلاقية نهائية . إن الافتتاحية المنمقة للمجلدات الفكتورية تمدح «المزاج الأخلاقى التمجيدى التعليمى المكثف» للعصر ، وتتحدث ثلاث مرات عن «كيف النبالة»

للأدب الإنجليزى بين ١٨٣٠ و ١٨٨٠ ، وفى رأى إلتون أنه قد تلت هذا «عشرون سنة من التدهـور ، من الانحطاط فى الأدب الإنجليزى» (١٨٣٠-١٨٨٠ ، المجلد الثانى ، ص ٣٦٦) . ومع هذا فإنه يمجّد فى الذوق الفكتورى ، وهناك إفراط فى النزاهة والتجرّد ، وكتب إلتون تبدو لى على أنها لا تزال أفضل الكتب العامة من هذا النوع ، وهى مفضلة على منافسين ، من أمثال كازامين وسامبسون أو تشيو (فى مجلد بوغ التجميعى) .

وكتاب «ربة الشعر الإنجليزية» (١٩٣٣) هو شىء أشبه بموجز للكتب الكبيرة ، بل «دليل إلى مختارات خيالية وأكثر عدم اكتمال» (التصدير) ، وهو يحتوى جرداً للحقب فى تاريخ الشعر الإنجليزى لم يبحثها إلتون من قبل ، وقد نندهش من مدحه لأحدث شاعر لديه ، وهو د.هـ. لورانس والتناول البارد للحمة (الفردوس المفقود) «إن هذا العمل يفشل فى تحريك تخيلنا» و «يجعلنا نشعر : إما بحضور أو قوة الشر» (ص٢٣٨) ، وتناول الشعراء الميتافيزيقيين يظهر تعاطفًا غير كامل ، وشعر دَنْ يتميز بأنه «مثير ومزعج وباعث على القلق بشكل كبير» ، وهو يأسى «لنقص الشعور البسيط والمباشر لجمال العالم» (ص ٢١٠) والذوق الفكتورى لكلا المشعور به البسيط الجليل يجرى تأكيده .

وهناك مجموعتان متأخرتان تظهران اهتمامات إلتون الواسعة ؛ ففى «حزمة أبحاث» (١٩٢٢) يوجد بحث بعنوان الأوزان النثرية الإنجليزية» يناضل بالنسبة لمشكلة إيجاد «مصطلح لا يكون متحذلقًا ، ولا يكون حافلاً بالألفاظ المحدثة كما أنه لا تعوقه التداعيات المزيفة» (ص ١٦٣) ، وهناك أبحاث عن الشاعرين الروسيين كولستوف وفِتْ تظهر أستاذية فى اللغة الجديدة ؛ وهذا أفضى إلى ترجمة شعرية كاملة لعمل بوشكين (إيوجينى أونيجين) ومقالين جُمعت كلها فى «مقالات ومخاطبات» (١٩٣٩) عن بوشكين وتشيكوف . بل كان هناك حتى اهتمام بكارل كابيك كاتب الدراما التشيكى ، والذى قرأ له إلتون قصصه ورواياته فى الأصل ، وهناك محاضرة متأخرة بعنوان «طبيعة النقد الأدبى» (١٩٣٥) هى نوع من الاحباط ، ويتحدث إلتون عن الناقد على أنه «يتوحّد بنفسه مع حالة الشاعر ورؤيته» ويأسى للعادة الحديثة بعدم المواجهة على الإطلاق لمسألة «تراتب وقيم الكل» (مقالات ومخاطبات ، ص ٢١٦) ، لكنه هو نفسه لم يواجه

هذا تماماً ، لقد توارى خلف واجب «الناقد أو المعلم لجعل الشعر أكثر سهولة ، وليس أكثر إزعاجاً لقرائه ؛ وكل تفسيره يجب الحكم عليه بنجاحه فى تلك المغامرة» (ص٢٢٠) . ويتقبل إلتون نظرة الفيلسوف وعالم الجمال الإيطالى المعاصر كروتشه عن ذاتية الفن ، واستقلال كل عمل فنى مفرد . والقانون الوحيد للقيمة الذى يتبيّنه هو «التناغم الباطنى» ، وعلى أية حال فإنه يعدل هذا بالاعتراف «بالتناغم بين المتنافرات» (ص ٢٣٠) ولكنه حينئذ يستدير إلى أحدث مهمة: محاولة النقد «حتى يحدد على نحو أكبر فضيلة (الكلاسيكيات)» (ص ٢٣٧) فإذا ما أخذنا الكلاسيكيات بالمعنى الواسع ؛ فإن إلتون سيكون قد حدد عمله هو .

والتر باتون كِرْ
(١٨٥٥ - ١٩٢٣)

يأتي تذكر والتر باتر كِرْ أساسًا على أنه باحث ممتاز للعصور الوسطى ، وكان كتابه الأول «الملحمة والقصة الخيالية» (١٨٩٦) يميز بوضوح الملحمة التيوتونية (مع نشيد دى رولاند) عن القصة الخيالية بسواء فى الشكل – أى فى طريقة الحكى – أو فى الخلفية الاجتماعية ، المجتمع الاقطاعى ضد مجتمع البلاط . وكتاباه اللذان هما أشبه بدليلين «العصور الوسطى» (١٩٠٤) – وهو مجلد آخر فى «عقب الأدب الأوربى» عند سنتسبرى – و «الأدب الإنجليزى فى العصر الوسيط» (١٩١٢) هما بارعان فى الإيحاء ، والمدى المتسع ، والمعلومات ، والصوابية ، وهما عمل إنسان يعقد مقارنات حقة وهو لا يعرف فحسب بنية العصور الوسطى المبكرة بل يعرف أيضًا كل الأشكال والعصور المختلفة للغات الجرمانية والرومانية من أيسلندا إلى البرتغال ، ولم يكن كِره فحسب باحثًا جميلاً ، إنه أيضًا يفكر بتعاطف فى طبيعة الفن والشعر ، فن الشعر والتاريخ الأدبى ، ومن ثم فإنه يندرج فى تاريخ النقد ، لقد كتب مقالاً مطولاً «عن فلسفة الفن» ضمن مجلد «مقالات فى النقد الفلسفى» (١٨٨٣) وهو مجلد تحت إشراف أندروست و ر.ب. هالدين (الأخير هو لورد هالدين) ، وله أهميته فى تاريخ المثالية البريطانية ، وفى هذا المقال صاغ كِرْ مذهب أن الفن «هو غاية فى ذاته» (مقالات مجموعة، المجلد الثانى، ص ٢٤١)، وأن «إبداعات الفن لا تبرهن على شىء ، وليس لها رجعية للأشياء فيما يجاوز ذاتها ، وأنها لا تلقى ضوءًا على طبيعة الأشياء ، وأنها هى نفسها موضوعات واضحة ومحددة» . إن الأعمال الفنية هى «أشياء خاصة» وهى «لاتستطيع أن تستنفدها أية صيغة ، أو أى تعبير فى كلمات ، هى شىء علاقته بالأشياء الأخرى ، وبالعلل أو المعلولات أو القوانين مادة غير خاضعة بالمرة» (المجلد الثانى ، ص٢٤٨) ، ومن ثَّم «هناك نقطة يكف فيها تاريخه ، وحينئذ فقط يوجد العمل الفنى ، وقبل هذا لا يوجد» (المجلد الثانى ، ص ٢٥٠) . إن الأعمال الفنية «تظل معقولة بطريقتها الخاصة ، غير عابئة بالعلم والتاريخ» ، «فوق عالم الحركة» (المجلد الثانى ، ص ٢٥١) ، «ترتفع فوق تدفق الأشياء» (المجلد الثانى ، ص ٢٥٩) ، وعلى أية حال يبدو أن كِرْ تراجع عن هذه الأفلاطونية التجريدية ، وهو يقول إن «الفن له مكانته فى تطور العقل الإنسانى» (المجلد الثانى ، ص ٢٦١) وإن الحقب فى تاريخ الفن «تتتالى

الحقبة بعد الحقبة وفق ضرورة الفكر» (المجلد الثانى ، ص ٢٦٥) ؛ وهو مفهوم هيجلى يبدو أنه متضمن أيضاً فى رأيه من أنه يوجد «تقدم من الفن القريب من الدين إلى الفن القريب من العلم» (المجلد الثانى ، ص ١٦٨) ، حيث يُفْتَرَض فى العلم – أى المعرفة – (الثقافة الموسوعية) . ولقد احتفظ كرْ بهذه النظرة المزدوجة لعالم لا زمانى للفن ولا يزال – بشكل ما – فى علاقة بالتاريخ . وفى مقال «عن فلسفة التاريخ» (١٩٠٩) يؤكد الاختلاف بين التاريخ السياسى ، والتاريخ الفنى «إن مؤرخ الفن يتناول الأشياء الحاضرة والحية» على حين أن «الساسة والجنرالات هم فى الماضى وقد ولّوا» (المجلد الثانى ، ص ٣٠١) .

وفيما بعد نجد أن هذه البصيرة تطبق بصفة خاصة على التاريخ الأدبى ، ففى محاضرة عن توماس وورتن (ص ١٩٠) يدافع كرْ عن المؤرخ الأول للشعر الإنجليزى لاحتياجه إلى المنهج ، «المنهج بعد كل شىء ، أقل الأشياء المطلوبة فى التاريخ الأدبى عن التاريخ السياسى» . «إن التاريخ الأدبى هو كتاب ومرشد ودليل أكثر منه كتاباً جغرافياً» (مقالات مجموعة ، المجلد الأول ، ص ١٠٠) أو يعبّر عن هذا بشكل مختلف : «إن التاريخ الأدبى أشبه بمتحف ، والمتحف قد يكون مقيداً حتى لو ساء تنظيمه ، فإنّ العينات المنفصلة يمكن دراستها فى حد ذاتها» (فى «عن الأدب الحديث» بإشراف ت.سبنسر و ج. شذرلاند (١٩٩٥) شذرة بدون تاريخ) ، وهو ينوع ويطور هذه الأفكار فيقول : «إن الفن والأدب شيئان حيان يؤكدان ذاتيهما ضد المؤرخ ، ولا يمكن أن يكونا مجرد مادة للسرد» (المجلد الأول ، ص ١٠٢) أو – مرة أخرى – فى مقال عن تنيسون (١٩٠٩) : «إن ماهية القصيدة هى أنها يجب تذكرها لما هى عليه لا أن تُدْرَج مفهرسة فى سلسلة تاريخية فى علاقة ما ليست لها به علاقة» (المجلد الأول ، ص ٢٦٠) وهذه النظرة لم يجر تفنيدها كما يلوح لى .

زيادة على ذلك نجد كرْ يزداد ويزداد إدراكًا لضرورة الإقرار بالتغير التاريخى ، وتاريخ الأدب كتاريخ للأشكال الأدبية ؛ ففى محاضرات بكلية الجامعة – لندن – ألقاها فى عام ١٩١٢ قرر صراحة : «إذا كان تاريخ الأدب سيكون تاريخاً حقًا ، وليس سلسلة من السير – حياة الشعراء ومقالات عن أعمالهم المتعددة – إذن يجب أن يكون هناك دراسة لما هو مستمر ومشترك ، للاتجاهات التى يشارك فيها المؤلفون المختلفون ، والأشكال والموضات التى يرثونها ، وأصل فنهم» («الشكل والأسلوب فى الشعر»

بإشراف ر.و. تشامبرز ، ١٩٢٨ ، ص ٥٠) ، وهو لا يزال يصر على أن الشكل نظرياً هو ببساطة القصيدة نفسها ، «إن القصيدة كشيء جزئى هى كل الشكل ، وماليس شكلاً فيها ليس شعراً» (المصدر السابق ، ص ٩٨) . إن القصيدة «لاتعيش فى جدالها بل فى كل عبارة وكلمة وإيقاع» (ص ٩٤) ولكن حينئذ يعدّل هذا التأكيد المصطبغ بصبغة كروتشه الفيلسوف الإيطالى عن الوحدة والفردية ، وتفرّد العمل الفنى بقوله إن الأفكار التجريدية والنماذج ومفاهيم الأجناس الأدبية لها تأثيرها على العمل الحقيقى للشعراء : «إن الشكل التجريدى يظهر نفسه حيوياً وملْهِماً» (ص ١٠١) والموضات فى الأدب هى موضات القوم على نطاق واسع ، هناك أحوال من التطور نمطية .

وفى التطبيق كتب كِرْ باستفاضة عن تاريخ علم العروض - وخاصة الأشكال المقطعية - وحافظ باستمرار فى عقله على دور القناعات التقليدية ، وأشكال التراث والمدارس الشعرية ، ودراسة الأدب تبدو له أخيراً على أنها «توفيق بين تناول القصائد كما هى فى حد ذاتها وفق معاييرها هى ، أو باعتبارها تنتمى إلى المدارس الشعرية ، كمراحل فى سيرورة» (المصدر السابق ، ص ١٦٥ ، تاريخه من ١٩١٤-١٩١٥) رغم أنَّ كِرْ يستنكر بشدّة المفهوم البيولوجى عند برونتيير عن تطور الأجناس (مقالات مجموعة ، المجلد الأول ، ص ٣٢٨) ، ويقتبس كِرْ من رسالة فلوبير (١٨٦٩ انظر المجلد الرابع فى كتابنا هذا تاريخ النقد الأدبى الحديث) والذى يسأل : «متى يكون الناقد فناناً ؟ بل فناناً حقيقياً ؟ أين تعرفون عن الناقد الذى يعبأ بالعمل فى ذاته بطريقة مكثفة ؟» ويطالب بدراسة «فن شاعريته اللاشعورية وتركيبه وأسلوبه ووجهة نظر المؤلف» ، غير أن كِرْ يعلق بأسى : «ومع هذا فذلك فى المستقبل ، إذا كان سيحدث هذا أيضاً ؛ إننا ننتمى إلى جيل من المؤرخين» («عن الأدب الحديث» بحث «عن النقد» ١٨٨٩، ص ١٦٠). ولقد ظل مؤرخاً بالرغم من طموحه فى أن يكون ناقداً ، وهو يعتبر كل مؤلف على أنه فرد مفرد ، له قصته الخاصة التى يحكيها ، طريقته المفردة الخاصة ، قيمته الخاصة وليس الحكم تجريدياً ، ولكن أن يرى عينيا ، هو غايته وهدفه (المصدر السابق ، ص ١٦٢) ، وبشكل شامل فيما عدا تحليلات كِرْ للأشكال الفردية لم يطور أى أدوات تحليلية لتحقيق طموحه وآماله عن الروائى الفرنسى فلوبير ، وفى الأغلب أنه قانع بأن يطرح اقتباساً يحل محل النقد ، وأن يشير إلى (مالا يوصف) فى الشعر . ولقد ألقى محاضرة عن كيتس (١٩٢١) بدءاً بالسؤال اليائس :

«إننى أسألكم ، وأسأل نفسى ما الذى تبقى أن نفعله وأن نقوله؟» (مقالات مجموعة ، المجلد الأول ، ص ٢٢٤) ، وحينئذ يستمر فى اقتباس فقرات مطولة لا يكاد يكون فيها تعليق ، لقد كان كرِ ضحية نسق المحاضرات ، إنه معنى بالقديم التيوتونى وحِكَم أيسلندا والغنائيات المحلية في إقليم البروفنسال الفرنسى ومعنى «بمحيط القصص والجزر الغنية بالقصص الخيالية» (المقالات المجموعة ، المجلد الأول ، ص ١٤٧) ، لكنه أيضًا - وإن كان بشكل متنافر - أعجب بالقرن الثامن عشر باعتباره «عصرا من أعظم عصور العالم فى التخيل الفنى» (المقالات المجموعة ، المجلد الأول ، ص ٧٦) ومدح هذا القرن «لتناغمات الخطوات المتبعة» المفيدة والمعتدلة والبسيطة ، وبيرنز فى نظره هو مؤلف (كلاسيكى) غارق فى تقاليد الشعر الإسكتلندى ، وإن كان فى موضع آخر يعترف بأنه لا توجد أية كلاسيكية حقيقية فى الأدب الإنجليزى ، ولا يوجد شيء يمكن مقارنته براسين (عن الأدب الحديث ، ص ٢٢٠) وقد أصَّر كرِ على إصدار (مقالات) دريدن مع مقدمة مطولة وتعليق ، لكنه حاضر أيضًا عن سكوت وبايرون وتنيسون وبراوننج ، وهو كأستاذ للشعر فى إكسفورد شرح شلى ، وملتون ، وبوب ، وموليير ، وماتيو أرنولد ، ودانتى ، وبوياردو (انظر : فن الشعر ؛ انظر : المقالات المجموعة ، المجلد الأول ، ص ٣٠٥-٣٣٥ بالنسبة لمحاضرات دانتى وبوياردو التى ألقيت فى إكسفورد) وكلها تمدح ودائمًا هناك تعليق معقول ، ولكنه مثل أوليفر التون لايستطيع أن يحرر نفسه من الذوق الفكتورى الانتقائى أساسًا ، وغير المتسامح دون تفريق ، ونزعته التاريخية الرئيسية .

هربرت جريرسون

(١٨٦٦ - ١٩٦٠)

لقد نال سير هربرت جريرسون الشكر من كل طلاب الأدب الإنجليزى بإصداره طبعة – على أساس المخطوطات – لشعر جون دَنْ (١٩١٢) وأن مختاراته «الغنائيات الميتافيزيقية ، وقصائد القرن السابع عشر : من دَنْ إلى بتلر» (١٩٢١) والذى يحتوى مقدمة تحدد «توليفة فريدة من العاطفة والفكر ، الشعور والاستنتاج المنطقى» (ص ١٦ من التصدير) على أنه «الإنجاز الأعظم» للشعراء الميتافيزيقيين ، ومقال إليوت «الشعراء الميتافيزيقيون» كان عرضًا تحليليًا لمختارات جريرسون فى مجلة تايمز ليترى سبلمنت.

وأول كتاب لجريوسون هو مجلد ساهم به فى سلسلة «حقب الأدب الأوربى» التى يشرف عليها سنتسبرى ؛ وهو كتاب عن «النصف الأول من القرن السابع عشر» (١٩٠٧) ، وهو مثل مجلدى إلتون وكِرْ فى السلسلة نفسها كان حشداً بارعًا من المعلومات مع توكيد غير معتاد آنذاك عن الأدب الهولندى وبصفة خاصة هوفت وفوندل . لقد أدرج التطورات الإيطالية والألمانية ، وهى لا تزيد عن تجميعات بل حتى الفصول الأولى عن الشعراء الإنجليز تعانى من الإيجاز ، ونقص أى مفهوم دقيق ؛ مثل فن الزخرفة الغربية ، وجريرسون وهو يناقش دَنْ يستغل ما كتبه «عن النزعة المدرسية فى العصور الوسطى» فى تصادم مع متجهه هو الشخصى .

والكتاب قاصر على الأدب ، «وهو يتصور الأدب فقط على أنه فن» (ص ٣٦٠) والمحاضرة الافتتاحية لجريرسون كخلفية لسنتسبرى فى أدنبره «خلفية الأدب الإنجليزى» (١٩١٥) تخطط بالأخرى للفرد من العامة للشاعر والجمهور بمعرفة الإنجيل والقدماء من خلال تاريخ الأدب الإنجليزى ويأسى لانهيار هذه «الخلفية» . ويبدو له الشاعر كبلنج أول شاعر «لم يطرح أى طلب للثقافة الأدبية والكلاسيكية» (خلفية الأدب الإنجليزى ، ص ٣٦) ، ومحاضرات مسّنجر التى ألقاها جريرسون فى جامعة كورنل «تيارات متعارضة فى الأدب الإنجليزى فى القرن السابع عشر» (١٩٢٩) كانت آنذاك دراسة للصراعات الروحية للعصر ، وللإنسانية والنزعة التطهيرية من سبنسر إلى ملتون بينما المحاضرات المتأخرة «ملتون ووردزورث : شاعران دينيان ، دراسة لردود فعلهما على الأحداث السياسية» (١٩٣٧) يتهلل لتشابه بطلين عند

جريرسون مع الأنبياء العبرانيين فى صدق بصيرتهما فى الثورتين التطهيرية والفرنسية، وفى ذلك الوقت تحول جريرسون إلى مهمة تحرير مجموعة من رسائل سير والتر سكوت (١٢ مجلداً ، ١٩٢٢-١٩٣٧) وكتب حياة «سير والتر سكوت » (١٩٣٨) ، وهو يكمل ويصحح ما فعله لوكهارت .

وكتب جريرسون وأبحاثه المتناثرة جمعت فى «مقالات ومخاطبات» (١٩٤١) ، وكتاب «النقد والإبداع» (١٩٤٩) فيه نغمة متواضعة واطلاع ومعرفة أيضًا بتاريخ الأفكار التى تشمل معرفة غير معتادة حتى بعمل دلتاى وترلتش فى ألمانيا ، وامتلك روحا كريمة شكلت الإحباط لكتابه «تاريخ نقدى للشعر الإنجليزى» (فى تعاون مع چ.س. سميت ، ١٩٤٦) بل على نحو أكثر دقة ، وهو ليس نقديًا ، وليس تاريخًا بالمعنى الدقيق ، وهو حتى ليس نقديًا داخل حدود «الحساسية الفكتورية» التى يبرر بها المؤلفون فشلهم لإحداث «عدالة الشعر والنقد فى العصر الراهن» (ملاحظة استهلالية) . ولما كان من المستحيل عزل المساهمات الدقيقة لمؤلفين (كان چ.س سميث قد أشرف على طبعة لإدموند سبنسر وكتب مؤلفا صغيراً «دراسة لوردزورث» ، ١٩٤٤) فإنه يجب النظر للكتاب بالأحرى على أنه علامة على التاريخ الأدبى ، وليس تعبيراً عن آراء جريرسون الشخصية . وعلى المرء أن يشير إلى كتابات جريرسون الأسبق لنقتنع بأن اهتمامه بالشعراء الميتافيزيقيين كان شيئًا أكثر من مجرد سوء فهم ، وقد تناول هؤلاء الشعراء بإيجاز شديد ، وأقل من صفحة خصصت لكرشو لمجرد نقده (للمبالغة) و«المجاز الظريف المضحك» (التاريخ النقدى للشعر الإنجليزى ، ص ١٦٥) ، وهو يصادق تمامًا حتى على ما لدى جورج هربرت من «مزاج معقول محبوب» لا يُسْتخدم إلا لتبرير «ازدهاراته الوراثية» و «منتجات الخيال» (ص ١٦٤) وهو ينكر على بوب «أية قيمة مهمة وتأثير قوى» (٢٢٠) وأبدى رأيه فى «فقره المدقع بالنسبة للمعرفة وسوقيّته من المشاعر» (ص ١٢٧) ويصادق عليه تمامًا ، ويجرى تناول الرومانسيين بتفصيل أكبر كثيراً . وهناك ثمانى عشرة صفحة عن كراب مقابل اثنتى عشرة صفحة لكل الشعراء الميتافيزيقيين مجتمعين ، ويجرى تمجيد سكوت على أنه (شاعر كبير) يرتفع إلى «الذرى الملحمية» (ص ٣٧٦) ، ووجهة النظر تجاه الشعر الحديث نظرة غير متعاطفة تمامًا . والمؤلفون متحيرون من ييتس تاركين «الإبحار إلى بيزنطة»

«للقراء الأصغر ، شعراء الغد» (ص ٥٢٣) ، وبدلاً من هذا نحصل على ثناء باعث على الغثيان للورانس بينيون ، ونسمع حتى عن المبجل أندرو يونج ، والسيدة راشيل أناند تيلور والسيدة فرجوند شوف ، والمؤلفون يدافعون بحذق على أن «هناك انحرافا فى الحساسية» قد حدث مؤخراً ، وأن «نوقهم فى الشعر تشكّل فى الأيام الفكتورية» ، غير أن هذه النسبية تعنى أنه لا يوجد شىء مشترك بين الأجيال ، وأن كون الخطاب النقدى يجب تحطيمه شذرات ، والشعر السىء هو شعر سىء بمثل ما أن الشعر العظيم هو شعر عظيم مهما يكن عصره ، ومهما تكن حساسيتنا الخاصة ، والأكثر اضطراباً عن الأحكام على عجز المؤلفين عن تحليل الشعر أو حتى وصفه ، كل ما يفعلونه هو مجرد تعليق التغيرات على الصفات مثل «فخم ، غزير ، رئيسى ، محبوب ، مبهج ، ساحر» ، وهم يعتقدون أنه جدير اقتباس كانون بيتشنج عن مسرحية لصمويل دانيال على أنها «مليئة من البداية إلى النهاية بالأفكار الجميلة ، والكتابة الجميلة» (ص ٩٢) وهم يقولون لنا على نحو قطْعى إن «الشعر المرسل ليس هو وسيط الهجائية» (ص ٧٢) وإن بعض قصائد سيدنى هى أغنيات ، وهكذا «ينتقل من الواقع إلى السونيتات» (ص ٨٥) أو بيت شعر ملتون» إنقاذ الحوائط الأثينية من الدمار الشديد» هو «ربما أجمل بيت فى اللغة» (ص ١٨٠) أو إنه لا يوجد شىء اسمه الشعر الحر الذى هو «تناقض فى التعبير» (ص٥٥٧) وهم يقولون لنا إن قراءة سبنسر هى أشبه «بمشاهدة فيلم ملون يتحرك باضطراد عبر الشاشة مع صوت الموسيقى» (ص٨٣)؛ إن (السيدة شالوت) «هو عمل عبارة عن منظر طبيعى فى لون مائى ، واللوحة تُعرْض على موسيقى الفلوت» (ص ٤٤٢) .

والكتاب ليس فقيراً فى النقد فحسب بل هو أيضاً فقير كتاريخ أدبى .إنه يظهر فى غالبيته نقصاً كاملاً فى المعرفة بأبسط المشكلات المنهجية لكتابة التاريخ الأدبى ، والمؤلفون حتى لا يحاولوا ما يعتقد المرء أنه يجب أن يكون انشغالهم بتأريخ الشعر الإنجليزى : الاستمرار ، والظهور ، والتطور ، والتغيرات وثورات من الشعر الإنجليزى . إنهم حتى لا يواجهون بوضوح مهمة مناقشة سلسلة من الشعراء الأفراد . إن منهجهم هو مجرد خليط تجريبى من السيرة والبيليوجرافيا والمختارات – معظمها نتف صغيرة – ودلالات على الموضوعات ، والأشكال النظمية ، وقيمة البنية الخاصة بالسيرة بشكل كبير هى الحكم من مسافة مخصصة لها ولشكايات على النحو التالى : «إننا لا نعرف الكثير

عن الحياة الخاصة لطومسون [جيمز طومسون الشاعر الفكتورى] لربط أحواله المختلفة فى الشعر مع التغيرات فى ظروفه الفعلية» (ص ٤٩٩) ، ولكن لا نجد فى أى موضع محاولة أصيلة لاستخدام سياقات سياسية ، أو اجتماعية ، أو حتى متعلقة بالسيرة لتفسير الشعر ، وعندما تبذل مثل هذه الحركة نحصل على رؤية مبسطة مثل العبارة القائلة إن انهيار القوى الشعرية لوردزورث ترجع إلى «الإنهاك فى العمل» (ص ٣٥١) إن هذا الكتاب التعس يستحق الانتباه حيث إنه يصدر من باحث مميز ، وهو فى بحران تام بالنسبة للمناهج والأغراض ، وحتى المواد الخاصة بالتاريخ الأدبى ، ويكشف عن حمق حتى بالنسبة للتحليل البسيط الذى يدل على أنه كان (أو هل لا يزال ؟) شيئًا خاطئًا تمامًا بالنسبة لتطبيق التاريخ الأدبى .

هـ . و . جارود

(١٨٧٨ - ١٩٦٠)

يمكن أن يُطرح هـ. و. جارود على أنه مجرد تابع لسير والتر رالى ، ولقد اقتبست مرتين (فى كتابى «مفاهيم النقد»، ١٩٦٣، ص٢٦٤ ، وفى «تمييزات»، ١٩٧٠ ، ص ٣٥٠) فقرة تبدو لى مميزة لهذا الجيل من الباحثين فيها يمدح جارود نقد الشعراء الذى «قد كُتب بحرية دون أى قلق فى الرأس ، والأقل ترتيبًا لتحطيم القلب بشأن المسائل الكبرى» (الشعر ونقد الحياة ، ص ١٥٧) ، ويواصل جارود قوله إن الناقد «يستطيع أن ينغمس في مزاجه ... يمكنه أن يكون مخلوقًا يحب ويكره» وهناك دلالات كثيرة أخرى – مدح هازلت على أنه «أعظم النقاد الإنجليز» (الشعر ونقد الحياة ، ص ١٥٠)، والأبحاث التمجيدية عن : روبرت بروك وهلبرت وولف و أ.إ. هوسمان ، وعن شعر روبرت لويس ستيفنس ، وعن روبرت بريدج وعمله (اختيار الجمال) ، وعن موضوعات مثل «العندليب فى الشعر» – كل هذا جعل جارود يبدو حازمًا فى عصره ، وليس هناك أى تناقض بين مثل هذا النقد (الانطباعى) والاهتمام بالنقد النصّى ، وإشراف جارود على إصداره «الأعمال الشعرية لجون كيتس» (١٩٣٩) الذى يدرج تنويعات فى المخطوطات والنسخ المطبوعة لا يزال يعد عملاً رائعًا .

ولكن جارود ليس – بكل بساطة – حالة أخرى من التكامل بين الدراسة النصية ، والتاريخ الأدبى الخارجى ، والنقد الانطباعى السائد فى إنجلترا فى ذلك الوقت ، أنه بالفعل لديه نظرة أكثر تعقيداً للشعر والنقد ، وحتى المحاضرة عن «كيف نعرف الكتاب الجيد من الكتاب السيء» الموجه إلى مدرسى المدارس الأولية يظهر أن جارود يلتقط معيار السيطرة التأليفية ، وما يسميه الكتابة «المقصودة» ، المفهوم الكلى للوحدة العضوية والاستجابة القصوى لحكم العصور والتراث : «الاختبار الوحيد الذى أعرفه بالنسبة للكتاب هو خير الكتب» (حرفة الشعر ومحاضرات أخرى ، ص ٢٦٥) والأكثر طموحاً هو محاضرة أخرى بعنوان «مناهج النقد فى الشعر» . يقول جارود إنه يوجد «كيان صلب من الرأى المتفق عليه» فى نقد الشعر (الشعر ونقد الحياة، ص ١٥٥) وإن كل مناهج النقد هناك جافة لاستخدامها : المنهج التفسيرى «التقدير» – الذى يستنكره على أنه «مدرسة السجع والتسميع» – والدراسات الخاصة بالسيرة والنقد فى إطار

الظروف النفسية والاجتماعية . «إننى أحب كل هذه المناهج» (ص ١٦) ، هكذا يقول بإطراء ، لكنه - حينئذ - ينطلق ليرفض النزعة الذاتية لدى أناتول فرانس قائلاً إن هناك فرقًا بين الإقرار بأن الحقيقة نسبية وجزئية ، والإيمان بأن الحقيقة شخصية ، والنقاد لا يستطيعون أن ينغمروا فى التعبير الذاتى . إن التعبير الذاتى يعنى لا شىء ، إن الإنسان يعيش فى تراث ، إنه مضطر إلى استخدام الكلمات ، وهو يحط على العقول الأخرى ، «لقد أصبحت واعيًا كم ضئيلة أو لا شىء ذاتيّتى» ، «إننا مجرد شركاء مع العالم» ، وحتى الشاعر العظيم لا يعبر عن نفسه ، ولكن عن «النفس التنبؤية للعالم العظيم» ، «من القول المبتذل أن نقول إن نجاح التمثيلية المسرحية متوقف تمامًا على الجمهور بقدر توقفه على الممثلين . إن الجمهور يمثل التمثيلية ، وبمعنى ما إنه يكتبها» (ص ١٦٥) ، وهنا بعض الصيغ المتطرفة الجديدة لمشاركة القارىء فى الإبداع قد جرى الإرهاص بها ، هناك حق فى رفض جارود للرأى الذى يقول إن الشاعر هو ببساطة لسان حال عصره ، وهو يقول إنه قد يعيش مع شعره فى عصر آخر ، حتى فى عصر بركليز اليونانى (ص ١٦٦) ، والاعتراض على المفهوم غير المضطرد للزمن قد جرى الأخذ به تمامًا ، غير أن جارود يتجنب حلا بالهرب إلى الفكرة القديمة عن لازمنية الشعر . «بالنسبة للشعر لا شىء يحدث فى الزمن . فإذا حدث هذا فإن الشعر سيكون تاريخًا» (ص ١٦٧) ، وفى النهاية لا يجد «أية صعوبة فى افتراض أن عالم الوعى الذى يتحدث بالشعر هو وعى أولاً وأخيرًا» ، و«ذلك يجعل من الممكن التحدث عن قوانين الشعر» ، هكذا يقول على نحو غامض . وجارود يعرف بالطبع الحجة القائلة : «لا توجد قوانين للشعر ؛ لأنه فى الأغلب يجرى انتهاكها ، وبالطريقة نفسها لا توجد (وصايا عشر)» (ص ١٥٣) فإذا كان الشاعر يبرهن كثيرًا على القوانين فإن القوانين تتغير بمثل ما تتغير القوانين فى الدولة دون أن تكف عن أن تكون قوانينا ، غير أن جارود لا يشتط إلى أبعد من هذا ، إنه ليس محتاجًا إلى أن يكون واعيًا بهذه القوانين بمثل ما إننا لا نحتاج إلى قوانين جسمنا . ثم يواصل بالوضع المعادى للنظرية الذى اقتبسته فى البداية من النص .

وبالنسبة لبعض المسائل المحورية (لا أسميها قوانين بل معايير للحكم) ، فإننا نجد أن لجارود عقلاً منقسمًا ، فلما كان تليمذًا لأرسطو فإنه يتقبل الكلى والنمط كمعيار ، ويرفض الواقعية الشديدة : «أن تضع الأمر فى كل شىء ، وأن تدع الأشياء

تتحدث لنفسها ، ولكن هذا بالضبط هو معضلة الواقعية . فإذا تركتم الأشياء تتحدث لنفسها فإنها لن تتكلم إطلاقًا ، إنها سوف تتلاشى من دورانها» (حرفة الشعر ومحاضرات أخرى ، ص ٢١) ، لكن جارود يقتبس حينئذ رسالة مفتوحة موجهة إليه من جون ألكسندر سميث ؛ وهو باحث أرسطى عن «طبيعة الفن» (١٩٢٤) يتحدث فى إطار مستمد صراحة من كروتشه من أن الشعر يتألف «من نوع من الجوع والتعطش لما هو فردى» ، إن غرضه هو «عرض الأشياء ، ليس فى ترابطاتها الكلية ، بل فى فرديتها ... ككليات ، ككمالات وقتية ، كانتهازات للفرص وإبراز للمظهر ، وكل منها هو شىء قائم فى ذاته ، إنه (ذلك) وليس (ما ذلك) ، إنه منطقه الخاص ، إنه كيانه الحى الخاص ، هذا هو ما يسعى إليه كل الشعر (حرفة الشعر ومحاضرات أخرى ، ص ٢٥) . ولكن مرة أخرى يتجنب جارود اتخاذ قرار يلجأ إلى عدم ثقته بالنظرية ، «إذا توصل إنسان إلى نتيجة ما ، فانظر إلى معالقك وشوكك ، فلا حقيقة فيها ، إننى متروك مع نصف أرسطو ووردزورث ، نصف العقلانية والعاطفية ، مازالت لى يداى» (ص ٢٨) ، هناك حمق ، ولكن توجد أيضًا حكمة فى تذبذب جارود وتلّمساته.

ولا يوجد أى تذبذب فى الكتب الصغيرة عن «وردزورث : محاضرات ومقالات» (١٩٢٣) ؛ «كيتس» (١٩٢٦)؛ «كولنز» (١٩٢٨) ، إن الآراء بالأحرى فيها نزعة قطعية ، وهى قائمة على الهوى ، وهى قراءات لصيقة للقصائد – ليست قراءات لصيقة بالمعنى الذى فى (النقد الجديد) بل اختبارات لصعوبات فهم الكلمات والعبارات والروابط ، والكتب عن وردزورث قد عفى عليها الزمن تمامًا من ناحية ، لأنّ هناك مخطوطات جديدة قد ظهرت عن قصيدة (استهلال) ومن ناحية أخرى لأن اهتمام جارود بالأيديولوجيا والنزعة المفرطة فى العاطفية وجودوين وأنموذج كولردج كشاعر فلسفى بدت مفرطة فى تطرفها ، والحِجَاج الموجه ضد مفهوم ج. م. هاربر لوردزورث هو على أية حال مبرر : «إن وردزورث البايرونى النزعة هو فى إجماله غير حقيقى على ما أعتقد على نحو أكبر من (وردزورث الأب الأصلى)» (ص ٢٢) . وتحليل تصدير (القصائد الغنائية) دقيق ، ويعترف جارود بأنه «يتمسك بالتفسير، وتجنب النقد الأدبى بالمعنى الواسع» (ص ١٠). ولكن يصعب أن يكون هذا حقيقيًا فى عديد من الصفحات – وخاصة التمجيد الشديد للقصائد فى (القصائد الغنائية) (ص ١٤٨–١٤٩) .

والكتاب عن كيتس يعيدالتأكيد بحدة الرأى القديم عن كيتس كشاعر للحواس ، ويدرك جارود اهتماماته السياسية ، وطموحه للتفلسف ، لكنه يعتقد أنه فى «هذا التردد بين الحس والعقل لا يكمن فى قوته بل فى ضعفه» (ص ٣٥) ، وكل التأكيدات تحطّ على (قصائد) وقصيدة (أندميون) والقصيدة المجازية (هيبريون : رؤية) فهى قصائد تنال الذم ، «أنا أعتقد أنه شاعر عظيم فقط عندما تلتقطه الحواس ، وعندما يجد الحقيقة فى الجمال ؛ أى عندما لا يُعَنِّى نفسه بإيجاد الحقيقة على الإطلاق» (ص ٦١) ، ومعظم النقد الحديث قد اتّجه تماماً وجهة أخرى .

والكتاب الصغير عن كولنز يتجنب كل تطرف : إنه يستبعد - بشكل شديد تماماً - احتفاء سوينبرن المتفجر بوضوح كولنز بدل أن يفحص أشكال غموض تركيباته ، وصعوبات قاموسه الشعرى ، وتعليقاته ؛ وهى فى أغلبها عن فشل كولنز فى «تحقيق تناغم حق بين ما كان يقوله وما سبق له أن قاله» (ص ٧٦) ، حتى فى الإعجاب الكبير بعمله «قصيدة إلى المساء» .

والبحث «جين أو انتقاص» يطور الاعتراضات التى وجهها إمرسون ضد عبادة جين أوستن : إن عالمها ضيق ، ولا توجد خلفية اجتماعية ، وليس لديها أى اهتمام ، أو التقاط للمسائل العامة ، «إن قريتها ليس لها مكان سواء لله أو للفقراء ، والطبيعة أيضاً جرى استبعادها بصراحة» (ص ٣٣) . وما من مخلوق فى كتاب عن عمل جين أوستين له أى شغل لعمله ، إن حبكاتها تخيلية ورتيبة ، ومعاييرها الأخلاقية منخفضة متحاملة» مثل المؤسسات المتهرئة والبالية على أنها كهنوتية ومحاباة وليس فيها ملاءمة ، وفيها براعة فيما يعد رسما للشخصية على غرار يثوفراسط ، ورغم كل تحذلقية جارود فإنه يبدو ناقداً أفضل من نظرائه فى هذه الجماعة .

المصادر والمراجع

- Oliver Elton. *The Augustan Ages* (1899). Cited as *AA*.

——— . *Modern Studies* (1907). Cited as *MS*.

——— . *Survey of English Literature*. 1730-1780, 2 vols. (1932); 1780-1830, 2 vols. (1912); 1830-1880, 2 vols. (1920).

——— . *Essays and Addresses* (1939). Cited as EA.

- L. S. Martin. Obituary of Elton in *Proceedings of the British Academy* 31 (1945): 317-34.

- W. P. Ker. *Epic and Romance* (1896).

——— . *The Dark Ages* (1904).

——— . *English Literature: Medieval* (1912).

——— . *The Art of Poetry* (1923).

——— . *Collected Essays*. 21 vols. (1925). Cited as CE.

- R. W. Chamber. On Ker in *Proceedings of the British Academy* 11 (1924/25): 413-26.

- Arundell del Re. *William Paton Ker: An Appreciation* (n.d., 1929?). Good.

- B. Ifor Evans. *W. P. Ker as Critic of Literature* (1955).

- Sir Herbert Grierson. *The First Half of the Seventeenth Century* (1907).

——— . *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century* (1921). An Anthology.

——— . *The Background of English Literature* (1925).

——— . *Cross Currents in English Literature of the Seventeenth Century* (1929).

——— . *Milton and Wordsworth : Poets and Prophets. A Study of Their Reactions to Political Events* (1937).

——— . *Sir Walter Scott, Bart.* (1938).

——— . *Essays and Addresses* (1941).

——— . and J. C. Smith. *A Critical History of English Poetry* (1946). Cited as CH.

- Sir Herbert Grierson. *Criticism and Creation* (1949).

- René Wellek. "The Decline of Literary-History Writing," in Western Review 12 (1947): 52-54. Reviews Grierson's *A Critical History of English Poetry:* some passages are used verbatim in the chapter above.

- David Daiches. On Grierson in *Proceeding of the British Academy* 46 (1960): 319-32. Reprinted in *More Literary Essays* (1968).

- H. W. Garrod. *The Profession of Poetry and Other Lectures* (1929). Cited as PP.

——— . "Jane Austen : A Depreciation," in *Essays by Divers Hands, being the Transactions of the Royal Society of Literature,* vol. 8, n.s. (1929), ed. L. Binyon, pp. 21-40.

——— . *Poetry and the Criticism of Life* (1931), Cited as *PCL.*

(٣)

جماعة بلومزبرى

فى مقال عن جماعة بلومزبرى تشكك كليف بِلْ ما إذا كانت هذه الجماعة قد وجدت أصلاً ، وتساءل ما إذا كانت « وجهة نظر » حقبة ما ، عصابة من المتآمرين ، أو مرض عضال (كليف بل : الأصدقاء القدماء : ذكريات شخصية ، ص ١٢٦) ، زيادة على ذلك ، فإنه يستطيع أن يحكى لنا مَنْ انتمى فى عام ١٨٩٩ إلى جماعة ممن لم يتخرجوا بعد فى كامبردج، ومَنْ التقوا حينذاك، وواصلوا الاجتماع من عام ١٩٠٤ وطالع فى منزل أجّرته فانا وفرچينيا ستيڤن فى ٤٦ ميدان چوردون ، بلومزبرى ، والأختان؛ وهما ابنتا كاتب السيرة ، والناقد الراحل مؤخراً لِسْلى ستيڤن ، وقد تزوجتا فيما بعد كليف بل وليوناردو وولف على التعاقب ، وكانت لهما علاقات ودودة مع عالم الاقتصاد چون ماينارد كينز، وكاتب السيرة ليتون ستراتشى، والناقد الفنى روجر فراى، والناقد المسرحى ديزموند ما كارثيو الروائى إدوارد مورچان فورستر . وبِلْ هو الذى تنّصل من مسألة ما إذا كان هناك أى شىء مشترك مع النظرة الجمالية والنقدية لهؤلاء الأصدقاء، وكنيز الذى كان عضواً مبكراً فى هذه الجماعة يعتبر كتاب (مبادىء الأخلاق) من تأليف ج. إ. مور أمراً حاسمًا . ولقد اقتبس تأكيد مور أن « ما نعدّه أكبر الأشياء قيمة مما نعرفه أو نستطيع أن نتخيله هو حالات معينة من الوعى ، يمكن وصفها بفجاجة على أنها لذة المضاجعة الإنسانية، والاستمتاع بالأشياء الجميلة » [(١)] ، يقول كينز : « لا شىء يهم سوى حالات العقل ، حالات عقلنا والآخرين بالطبع ، لكن أساساً حالات عقلنا نحن وهذه الحالات للعقل لا ترتبط بالسلوك أو الإنجاز أو النتائج ، إنها تتكون فى حالات عاطفية لا زمانية من التأمل وتبادل الأفكار، وهى –إلى حد كبير– لا تقترن بما هو (قبل) وما هو (بعد) » ، والتناول الجمالى للحياة متضمن « إننا نضاعف الأخلاق المعتادة والقناعات والحكمة التقليدية ، إننا – إن جاز لنا القول – بالمعنى الدقيق للمصطلح – بمعزل عن الأخلاق [(٢)] » وسير الحياة لكينز وستراتشى وفرچينيا وولف وإ . م . فورستر ، وفانيسا بِلْ ، وفينا ساكفيل – وست، وكذلك نشر رواية مبكرة من تأليف إ . م . فورستر قد سعت بشكل هائل من معرفتنا بتحررهم الجنسى، وتشابكاتهم الانفعالية ، لكن لا يستطيع المرء أن يقول إنهم ظلوا بمعزل عن

(١) مبادئ الأخلاق (١٩٠٣ ، إعادة طبع ١٩٢٨) ، ص ١٨٨ .

(٢) «سيرتان » مقدمة بقلم ديفيد جارنت (١٩٤٩) ، ص ٨٣ ، ٩٧ – ٩٨ .

عالم الفعل والإنجاز ، ففرچينيا وولف - على الأقل - أصبحت من الدعاة الأشداء للمساواة بين الجنسين، والدعوة للسلام والاشتراكية ، كما أن المرء لا يستطيع أن يقول إن علم الجمال عندهم كان ببساطة علم جمال « الفن للفن »، وحتى هو بحث عن « حالات التبادل الفكرى العاطفى اللازمنى » . ومع منظورنا الأكثر اتساعًا يمكننا أن نميزهم بجلاء عن النقاد المعاصرين ، إنهم على الإطلاق) أو يصعب على الإطلاق ، يعطون للحالة الجمالية كيان البصيرة الصوفية كما عند ميدلتون مرى أو د .هـ. لورانس أو ج. ويلسون نايت ، وهم لم يرهصوا، أو يشاركوا فى كلاسيكية ت . اس . إليوت ورأيه فى تجرد الشعر ونزاهته، وقوة التراث أو نزعته هووت. إ. هيوم المعادية للرومانسية بشكل عنيف ، كما أنهم لم يتعقلوا نزعة آى . أ. ريتشاردز المفرطة فى العلمية السيكولوچية، ولم يتعاطفوا مع نزعة ف. ر. ليفس الأخلاقية لكن هذا الإحساس بالتميز عن التيارات والأشخاص الأساسين الآخرين فى النقد الإنجليزى لا يجب أن يطمس تنوع الآراء، والتطبيقات النقدية الفعلية لهذه الجماعة التى تترابط فى صداقة وتفوقية واعية وعيًا ذاتيًا مدويًا ، وعلينا أن نناقش - على نحو منفصل - نقد كل منهم؛ لكى نستخلص فردية أعضاء الجماعة، ونحكم عليهم لا كحالات بل كشخصيات نقدية ، ونحن نحتاج بإيجاز إلى أن نبحث ناقدى الفن : روجرر فراى، وكليف بل .

روجـــر فـــراى

(١٨٦٦ - ١٩٣٤)

لقد كان روجر فراى متأثرًا – على نحو غريب للغاية – بكتاب تولستوى (ما هو الفن ؟) ، وليس بطبيعة الحال « تقييمه المنافى للعقل للأعمال الفنية » بل تأثر « بنقده النورانى للأنساق الجمالية الماضية » وعزمه (المستمد من إيوجين فيرون) على أن الفن ليس معنيًا بالجميل ، بل هو « وسيلة للتواصل بين البشر » (الرؤية والتصميم ، ص ٢٩٢ – ٢٩٣) ، ورؤية الفن هذه الاجتماعية التواصلية الشديدة قد تعّدلت أحيانًا ، وأحيانًا كانت تتناقض بإصرار فراى على رد الفعل الشخصى الخالص على العمل الفنى ، يقول « على الناقد أن يعمل بمقتضى الأداة الوحيدة التى يملكها – ألا وهى حساسيته الخاصة بكل ما يضاهيها من أمور شخصية » (ص ٢٨٥) ، وهكذا كان على فراى أن يحدد « النسبية الكاملة لكل شىء للطبيعة الإنسانية، واستحالة التحدث على الإطلاق عن الأشياء فى ذاتها ، ومن الغريب مقدار الصعوبة فى التنقيب فى العادة السائدة فى العصور الوسطى عن التفكير فى (ماهيات) الأشياء الموجودة بمعزل عن كل العلاقات [1] » ، زيادة على ذلك يستطيع فراى أن يقول إن « أعظم فن كان دائمًا متواصلاً مشتركًا مع الآخرين ؛ أى التعبير بطرق فردية للغاية – دون شك – عن التوقانات والآمال المشتركة » لكنه أعرب عن مخاوف بشأن حرية الفنان فى مجتمع اشتراكى مستقبلى حيث لا يستطيع أن يواجه سوى « استهداف الحرية الإنسانية » فنقدر أن نواجه « تنظيمًا للفرا غ الذى منه ينمو الفن » ؛ وهذا رؤية طوبوية سانجة يطرحها التاريخ الحديث (الرؤية والتصميم ، ص ٦٢ ، ٧٧ – ٧٨) ، وعادة ما يذهب فراى إلى أن « الفرض المعتاد للرابطة المباشرة والحاسمة بين الحياة والفن ليست صحيحة » ، إن الفن « معّرض أحيانًا للتأثيرات من الحياة ، ولكن فى المحتوى الذاتى الأساسى ، نجد التتاليات الإيقاعية للتغير تتحدد أكثر بقواها الباطنية» وليس بالتأثيرات الخارجية (ص ٩) ، بل إنه حتى ليؤكد أن « الفن ليست له صلة بالأخلاق » وليس له شأن على الإطلاق بالجنس [2] .

(١) رسالة فى : فرچينيا وولف : روجر فراى ، ص ٢٧٠ .

(٢) رسالة ال رويت بريدجز (١٩٢٤) فى كتاب وولف : روجر فراى ، ص ٢٣٠ .

وروجر في الممارسة أصبح الداعية الرئيسي لفن بعد الانطباعية ، لقد نّظم معرض نوفمبر ١٩١٠ الذى أظهر سيزان وجوجان وفان جوخ وماتيس لأول مرة في إنجلترا ، ودعا دوْمًا إلى رفض كلا الفن الواقعي والانطباعي ، بل حتى لقد قبل النتيجة المنطقية؛ وهى الفن المجرد، أو غير التمثيلي .يقول : « إن المحتوى هو مجرد توجيه للشكل ...

وكل الصفة الجمالية الجوهرية تعمل مع الشكل الخالص ، وهو يشير إلى الشعر معبِّرًا ليؤكد أن « الشعر يصبح أكثر تكثيفًا إذا ما كان المحتوى تعاد صياغته كلية بالشكل، وليست له قيمة منفصلة على الإطلاق » [٣] ، وهو يتقبل وجود انفعال فنّى خاص ، لكنه يعترف بأن مثال الفن الخاص هو فحسب مثال ، وفي الممارسة فإنّ « الانفعال الجمالي له قيمة في المركبات المعقدة الشديدة أكثر مما في الحالة الخالصة الصافية » ، إن للفن كيفية خاصة « للواقع » تجعله « مادة ذات أهمية لا متناهية » . وهو يَخْلُص إلى حركة مميزة من حركات الاستسلام .

« إنّ أية محاولة يمكن أن أقوم بها لشرح هذا ربما ترسو بي في أعماق التصوف، وعلى حافة هذه الهوة تأتى وقفتى » (الرؤية والتصميم ، ص ٣٠١ - ٣٠٢) .

وعلى أساس منطقى رفض فراى فيما بعد تحدى آى . أ . ريتشاردز لأى نوع من التجربة الجمالية المنفصلة . إن ريتشاردز يقول في جداله إننا في النظرة إلى لوحة، أو قراءة قصيدة، أو الاستماع للموسيقى فإننا لا نفعل أى شيء مختلف عما نفعله في طريقنا إلى المتحف، أو عندما نرتدى ملابسنا في الصباح هو جدال غير مقنع ، ويستجيب فراى لمحاضرة أ . س . برادبى عن « الشعر للشعر » ويناقش الصراع بين الشكل الخالص، والعرض الذى يهاجمه ريتشاردز بأن يسميه « تعاونيًا » ، ويوضح فراى الطيف من الفن التمثيلي عند بوسان بروجل إلى التصميم الشكلي عند بوسين، ويراه على أنه توتر وصراع (تحولات : مقالات نقدية وتأملية عن الفن ، ص ٢ وما بعدها ، ص ٨ ، ص ٢٠) وفراى في أواخر عمره تأثر بريشار لامورون، وهو فرنسى طوّر - فيما بعد - ما أسماه « النقد النفسي » ومنه استمدّ فراى الاستعارة

(٣) رسالة إلى ج . ل . ديكنسون (١٩١٣) في كتاب وولف : روجر فراى ، ص ١٨٣ .

« المجلدات السيكولوچية » فى الأدب عن تماثل المجلدات التشكيلية فى الفنون الجميلة [٤] (ص٨)، ومصطلح (التشكيلى) أو (اللمسى) هو مصطلح مستمد من برنسون؛ والذى يبدو أنه من المستحيل نقله إلى الأدب بأية حال من الدقة ، وإنجازات فراى كانت إلى حد كبير فى تربية الجمهور على الفن الجديد للقرن يرفض الواقعية التصويرية عند الفكتوريين، والحط من شأن إسهامات الانطباعيين كخطوة فى الاتجاه الحق، ولكن ينقص فى الشكل والتنظيم اللذين وجدهما عند سيزان وبيكاسو فى بواكيره ، ولدى فراى مهارة فى تفسير الصور، وإيجاد اصطلاح لغوى لوصف الأعمال الفنية (وهو يدين بشىء لفولفلين [٥] عن هذه النقطة) والتى كانت جديدة فى إنجلترا ، وكان هناك تعوّد على إضفاء الطابع الأخلاقى، أو المصطلح الانطباعى الغامض المستمد من رسكين .

(٤) نشر موردن كتيبا عنوانه « طبيعة الجمال فى الفن والأدب » (١٩٢٨) وقد نشرته دار هوجارث للطباعة .

(٥) هنريخ فولفين (١٨٦٤ – ١٩٤٥) مؤرخ فنى سويسرى تحدث عن نظرية الأشكال . (المترجم)

كليف بِلْ
(١٨٨١ - ١٩٦٤)

ون الناحية الفعلية نجد أن كليف بِلْ بكتابه « الفن » (١٩١٣) كان له تأثير أكبر من جراء النزعة المتطرفة للغاية التى قرر بها مكانته وصك مصطلح «الشكل الدال» . ويبدو أنه مصطلح حسن يوحى بأن الفن هو شكل؛ لكنه شكل يعنى شيئًا يجاوز العلاقات الشكلية، ويشير إلى واقع ، وهو يغزو إنما ينقل انفعالاً، ولكن عند بِلْ نجد أن مصطلح (الدال) يستخدم لرفض (التمثيل) أو (العرض) أو (الوهم) ويقال لنا إن العنصر (التمثيلى) هو « دائمًا لا صلة له بالموضوع » ، و « ذلك أنه لكى يمكن تقدير عمل فنى فإننا لا نحتاج إلى أن نحمل معنا شيئًا من الحياة، ولا نحتاج إلى أية معرفة بأفكاره وشئونه ، ولا ألفه مع انفعالاته . إنّ الفن ينقلنا من عالم نشاط الإنسان إلى عالم التمجيد الجمالى » (الفن ، ص ٢٧) ، وفى فصل عنوانه « الفرض الميتافيزيقى » يقترح كليف بل بالأحرى، وهو يتردد أننا نفَضِّل التمجيد الجمالى للعمل الفنى على ذلك الناجم عن عمل الطبيعة (زهرة ، جناح فراشة) لأننا نتأثر بانفعال المبدع الإنسانى ، أو حتى أن ذلك « الشكل الداخلى » هو شكل نلتقط من ورائه إحساسًا بالحقيقة القصوى . ويرفض كليف بلْ أن يدلى بإجابة موجبة عن السؤال : « لماذا نتأثر بعمق على هذا النحو من مركبات معينة من الأشكال ؟ » ، لكنه يتبين أننا نصبح واعين بالحقيقة الماهوية ، واعين بالله فى كل شىء ، واعين بالكلى فى كل جزئى ، واعين بالإيقاع الكلى الشمولى » (ص ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٤)، بل إنه يدفع الأمر إلى الأمام فيقول إن « كل الفنانين دينيون » لأن « كل إيمان غير تلفيقى هو إيمان دينى » إن الفن والدين إذن هما طريقان يهرب بهما الإنسان من « البيئة أو الظروف إلى الوجود » « إن العصور الكبرى للدين هى – بصفة عامة – العصور الكبرى للفن » ، ولكن « نقد العمل الفنى تاريخيًا يعنى أداء لعبة العلة – المدوّخة الغبية». و « لا توجد نظرية خطرة قد صدرت أصلاً من عقل مُشَعْوِذ أكثر من نظرية التطور فى الفن» إن الفن لا يتقدم (ص ٦٨ ، ٧١ ، ٧٥) ، وبمصطلحات بسيطة مماثلة تتحدث مشكلة الفن وفلسفة الأخلاق ، وبل يؤكد « أن النطق بأى شىء عن العمل الفنى هو إصدار حكم أخلاقى خطير » ، إننا نعزوه إلى فئة من الأشياء تحمل تمجيدًا روحيًا (ص ٨٤ – ٨٥) ، وبالنسبة للفن والمجتمع « فإن الشىء الجميل الوحيد الذى يمكن أن يعمله (المجتمع) للفنان هو أن يتركه وحده » ، والفن – بدوره – قد « يرفع من شأن المجتمع؛ وربما حتى يكفر عنه » ، ولكن لا يزال غير واضح كيف يمكن أن يتأتى هذا

إلا بانسحاب ما هو أيضًا تطهير ، « إنَّ مَنْ فَقَد نفسه مرة فى (ترقٍّ ما) لن يتم إغراؤه بالإفراط فى تقدير الاستثناءات المهتاجة للفعل » ، إن ما يتبقى و « كل ما يهم هما الانفعال الجمالى، وموضوعه المباشر » (ص ١٦٧ ، ص ١٨١ ، ص ١٩٠ ، ص ١٨٣) .

إنّ كتاب بِلْ بكل ملامحه وتوجهه إلى التظاهرات الميتافيزيقية والدينية للفن أسس له معياراً سمح له أيضًا بأن يحدد ذوقه الأدبى [1] ، وهو فى مجال الأدب ينشد « معياراً مطلقًا قائمًا على (الكيان) الكلى لذلك الفن » الذى جعله – كما فى الفن – يسمى (الواقعية) من أمثال هـ.ج. ويلزوجورج مور وجالزورثى « لا فنانين على الإطلاق » (الغلايات ، ص ١٢ ، ١١) لقد أعجب بهاردى ودكونراد وفرچينيا وولف وأنا تول فرانس، والاكتشاف الجديد بروست ، وكتابه الصغير عن « بروست » (١٩٢٨) يسرد على نحو كاف تمامًا الشكاوى القياسية ضد إهماله للعمل ، وجمله الطويلة ، وإطنابه ، للدفاع عنه بالنسبة لكل نقطة . إن بِلْ يفسر منهج بروست على أنه « سلسلة من الانفجارات المخططة بحرْص، بها يتجلى الماضى المغمور فى الحاضر، وتظهر وحوش أعماق البحر الخاصة بالذاكرة إلى السطح » ، وشكل الرواية يتحدد على أنه « التشكيل فى الزمن » ، ورؤيته عن الحب والحياة هى رؤية الإنسان العدمى ، غير أن لبروست أوهامه . « إنه يؤمن بأن الفن والفكر لا يعنيان شيئًا » (بروست ، ص ١ ، ص ٤٥ ، ص ٨٥) ، وفى ضوء نقد بروست المتأخر يبدو الكتاب خفيفًا ومتواضعًا، وبعد مقال ميدلتون مرى عام ١٩٢٢ و (التكريم الإنجليزى) لبروست (١٩٢٣) ، وقد ساهم فيه بِلْ. إن تحمس بلْ يعد علامة على ذروة محبة ممتدة مشغولة من الإنجليز ببروست .

وفى مقال عن « عقيدة الجمالى » (١٩٢٢) هاجم بِلْ مسرحية چورچ برنارد شو (العودة إلى ميتو شالح) وما فيها من كهانة كئيبة بتأكيد أن « الناس الذين يعبأون حقًا بالجمال لا يعبأون به؛ لأنه ينبع من الله أو يفضى إلى أى شىء ، إنهم يعبأون به فى ذاته، بل أكثر من هذا إن هذا هو الكيف الذى يعبأون به لكل الأشياء الجميلة فى الحياة »،

(١) روزنباوم : جماعة بلومز بورى ، ص ٣٧٢ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥.

وهو يحثنا على أن « أسلاف موسيقى موزار ومشاعرى لاشأن لها بقيمه أى منهما » ، وشو بدوره سمّى بِلْ « ذو الرأس الضخمة والشهوانى » . ثم دفع الأمر بجدية أكبر نحو القول : « إننا لا نعيش، ولن نعيش، ولن نقدر أن نعيش فى الحاضر » وإن الصدام بين النزعة الجمالية والتعليمية لا يمكن أن يُطْرح بأفضل من مثل هذا النحو من الإيجاز.

وواضح أن هذين الناقدين : روجر فراى وكليف بِلْ لا يمكن أن يقال إنهما صاغا أى شىء يشبه عقيدة جماعة بلومز برى، وتأثيرها أبعد عن الانحراف، وكتاباتهما أبعد ما تكون عن النقد الأدبى العينى بحيث تكون له أهمية كبيرة .

وإننا يجب أن تتناول الشخصيات المفردة فى الجماعة لكى نتجاوز التعميمات عن النزعة الجمالية الخالصة، أو الانطباعية، ونراهم وهم يشتغلون كنقاد .

المصادر والمراجع

- Clive Bell. *Art* (1913). Capricorn Books reprint (1958). Cited as A.

—— *Potboilers* (1918). An interesting foreword to a miscellany.

- Roger Fry. *Vision and Design* (1920). Phoenix Library ed. (1928). Cited as *VD.*

. *Transformations* : Critical and Speculative Essays on Art *1926). Cited as *T.*

- Clive Bell. *Proust* (1928).
- Virginia Woolf. *Roger Fry* (1940). A sympathetic biography.
- J. K. Johnstone. *The Bloomsbury Group* : A Study of E. M. Forster, Lytton Strachey, Virginia Woolf, and Their Circle (1954). Contains chapters on "Bloomsbury Philosophy" and "Bloomsbury Aesthetics."
- Clive Bell. *Old Friends : Personal Recollections* (1956). Contains an essay on Bloomsbury.
- S. P. Rosenbaum, ed. *The Bloomsbury Group* (1975). A valuable "Collection of Memoirs, Commentary, and Criticism, "

ليتون ستراتشي

(١٨٨٠ - ١٩٣٢)

تقوم شهرة ليتون ستراتشى على سيرة الحياتية ، وأول نجاح كبير له هو « الفكتوريون البارزون » (١٩١٨) وهو مجموعة من التخطيطات الساخرة عن الكاردينال مانتج وفلورنس نيتجل ، وتوماس أرنولد ، والچنرال چوردون، وأتبع هذا سيرةً حياتية أكثر اعتدالاً بل وحتى أكثر رقة عن « الملكة فكتوريا » (١٩٢١) ، لكن ستراتشى كان أيضًا ناقدًا أدبيًا جاء على نحو ما فى أعقاب سنت - بيف وباتر ؛ وهو مروِّج رشيق لعقيدة تاريخية متسامحة، وهو شكاك بالنسبة للنظرية والنزعة القطعية، وهو - بشكل مزاجى - متعاطف مع القرن الثامن عشر ، لكنه كان على درجة كبيرة من التخيل للإعجاب بشكسبير وملتون، والرومانسيين الإنجليز من وردزورث إلى بيدور (١) .

وأول بحث لستراتشى « فرنسيان » (فوفنارج ولابروييير) يرجع إلى عام ١٩٠٣ وكان فى الثالثة والعشرين من عمره ، وأول جملة منه تشى بموضوعه الدال المتكرر الرئيسى لكتابته : « إن أسوأ شىء يمكن أن يحدث لرجل فطن هو أن يولد خارج فرنسا » ، ولقد كان ذلك الرجل الفطن نفسه ، ورجلا الأخلاق اللذان بحثهما استخدما ما سيصبح الأشكال الرئيسية للكتابة عند ستراتشى - الحكم ، والتأملات ، والصور ، وحتى فى ذياك الوقت احتج ستراتشى ضد نقص الحس التاريخى، وضد الرأى الغريب لمترجم فوفينارج للإنجليزية من أن عمله « لا شىء بأية علامة على العصر الذى كُتب فيه العمل » ، يذهب ستراتشى إلى أن فوفينارج كان بالأحرى « نمطيًا ممثلاً للقرن الثامن عشر » ، وتبيّن لستراتشى فى كلا الكاتبين مثاله هو الأسلوبى . « الإحكام المطلق ، اللمسات الأخيرة التامة ، التناسب الكامل » (شخصيات وتعليقات ، ص ٦٧ ، ٦٩) ، يرى أنها متحققة فى التراث الفرنسى، واللغة الفرنسية بصفة عامة .

وأول كتبه « علامات فى الأدب الفرنسى » (١٩١٢) هو كتاب مختصر كتب لدار نشر هوم يونيفرستى ليبررى غالبًا من معرفة ثانوية هلامية فيها محذوفات مثيرة لا تستهدف - فحسب - نقل معلومات، بل تستهدف أيضًا تقديم تحمّس أصيل للكتّاب الكلاسيكيين الكبار فى فرنسا : وراسين ، وفولتير بصفة خاصة ، والكتاب الصغير

(١) توماس لوويل بيدور (١٨٠٣ - ١٨٤٩) شاعر إنجليزى له « تراچيديا العروس » (١٨٢٢) . (المترجم)

يظهر فرح ستراتشى بابتعاث عصر لويس الرابع عشر : « عندما أشرقت شمس الصباح والبوق يدوّى عبر الدروب الممتدة ، فمن ذلك الذى لا يرغب – حتى ولو فى الخيال وحده – أن يشارك فى الموكب المتألق عندما أمَّ لويس الشاب الصيد فى أيام عظمته الافتتاحية ؟ وفيما بعد قد نمكث على الدرب الممتد إلى ما لا نهاية لمشاهدة الملك العظيم بعقبيه الأحمرين، وعلبة نشوقه الذهبية، وشعره المستعار المتوج، وهو يبرز من وسط حاشيته أو فى عرض متطور يصفق لباليه لموليير » (علامات فى الأدب الفرنسى، ص ٦٤ وما بعدها) . إن هذا يظهر مهارته فى التجسيد التشخيصى ، ورغم أن ستراتشى ينغمس بشكل مفرط فى التناقضات الظاهرية والأضداد وأحيانًا نجد الأكليشيهات المقلقة ، وهذا يظهر حبه للغلو : إن نثر فولتير هو « التجسيد النهائى لأكبر الصفات المميزة للعبقرية الفرنسية ، ولو حدث وألغى كل ما قد فعلته تلك الأمة العظيمة، أو فكرت فيه من العالم فيما عدا جملة واحدة من يراع فولتير فإن ماهية إنجازها يظل باقيًا » (ص ١٨٠ وما بعدها) ، وعلى نحو مؤكد يبدى ستراتشى أحيانًا ملاحظات نقدية أصيلة : فمخلوقات لافونتين . « هى حيوانات لها عقول يمكن لبشر أن يمتلكوها بالتأكيد إذا ما افترض المرء أنهم قد تحولوا إلى حيوانات ، وعندما يرى الفأر الصغير الغبى القطة لأول مرة ويلاحظها فإن هذا العقل الممتاز واضح أنه ليس عقل فأر، كما أنه ليس عقل بشر ؛ وتكمن الفكاهة فى أنه مجرد عقل هو بلا شك يقدمه مخلوق صغير سخيف من البشر فى ظروف إذا كان فيها بشكل أو بآخر قد تحول إلى فأر » (ص ١١٣) .

وكل التأكيد يحط على القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ويجرى مسح العصور الوسطى بشكل متعجّل ، وعصر النهضة فيما عدا رابيليه يجرى مسحه بخفه ، ومما يدعو للدهشة أنه يقال لنا إن مونتينى « لم يكن فنانًا كبيرًا ، ولم يكن فيلسوفًا عظيمًا ، إنه لم يكن (عظيمًا) على الإطلاق » (ص ٤٠) . وفيما ذكره عن باسكال ولارشوفوكو ولابروبير توجد اقتباسات منسوجة فى السياق ومضغوطة تظهر جانبًا من عقلية ستراتشى مما لا يكون ظاهرة بشكل معتاد : فإنّ سوداويته ورأيه المتدنى عن الوضع الإنسانى ، وتيار تحْتى يستشعره وراء ضحك موليير، وهو يعجب بفولتير وروسوفى نزعتهما المتجهمة ، لكن ستراتشى يصبح غنائيًا بشكل إيجابى عندما يمجدّ راسين ضد إهمال الإنجليز له ؛ وهى حجة سبق له أن عرضها فى مقال سابق (٢)

أو عندما يُسْهب عن فولتير، وقد كرّس له عدة أبحاث واهتمام بإقامته فى إنجلترا، وتناوله لفريدريك الأكبر (وهو يدلى عنه بتشويه مختلف مستمد من كارلايل ، وتراچيدياته ، التى يحط من شأنها لصالح راسين . إن تمثيليات فولتير هى « مجرد تجربة تقتضى القوة » ، وشخوصه « دُمى » مقابل ما لدى راسين من « سيكولوچيا دقيقة هائلة، والشعر الرائع ، والعاطفة المهيمنة » بالرغم من الممتلكات التى لا تحتمل للعصر للمسرح الكلاسيكى » (كتب عن الشخصيات الفرنسية والإنجليزية ، ص ١٢٩، ١٣٠) (٢) .

ونحن نجد ستراتشى فى حالتين يتحدى بشكل مباشر المقارنة مع سنت – بوف ، فالمقالات عن الآنسة دى ليسبيدناس، وعم السيدة دى دوفاند (٣) موضوعها هو الموضوع عينه فى « أحاديث الاثنين » عند سنت – بوف عن هاتين السيدتين ، وستراتشى يحكى حتى النوادر نفسها: وعلى سبيل المثال أن الأب مالسيللون اقترح تقديم هدية هى « كتاب خلاصة القصيدة الدينية بثلاثة بنسات » . للفتاة التى أصبحت فيما بعد السيدة دى دوفان (٤) ورغم أن ستراتشى يستخدم نفس الاقتباسات، فإنه لا يزال يبرز فى المقارنة ، ومقالات ستراتشى أفضل تنظيمًا ، وأكثر تحررًا من الإطنابات، وأرشق فى النفاذ السيكولوچى ، وأكثر تأثيراً وتأثراً عندما يقتبس دانتى فى نهاية المقال عن الآنسة دى ليسبيناس، أو يختم برسالة وداع السيدة دى دوفان التى كتبتها عند وفاتها لهوراس والبول، وسنت – بوف عن هذه النقطة نفسها يخلص إلى الانشغال العاطفى بالكلب توتون (٥) .

(٢) فى مجلة نيوكوارترلى ، ١٩٠٨ ، أعيد طبعه فى « كتب عن الشخصيات الفرنسية والإنجليزية » .

(٣) جولى – جين إليانور دى ليسيد ناس (١٧٣٢ – ١٧٧٦) ابنة غير شرعية للكونتيسة دالبوين ورفيقة للسيدة دى دوفاند من ١٧٥٤ إلى ١٧٦٤ ، وأصبح لها صالونها الباريسى من عام ١٧٦٤ . (المترجم)

(٤) عن « كتب عم الشخصيات الفرنسية والإنجليزية » ص ٧٤ مع « أحاديث الاثنين » ، بالمجلد الأول ، ص ٤١٤ .

(٥) « كتب عن الشخصيات الفرنسية والإنجليزية ص ٨٩ ؛ انظر « شخصيات وتعليقات » ص ١٠٧ مع « أحاديث الاثنين » . المجلد الأول ، ص ٤٣١ .

زيادة على ذلك ليس من الحق أن نقصر نقد ستراتشى الأدبى على مديحه للعصر الكلاسيكى الفرنسى ؛ فالقرن الثامن عشر فى إنجلترا هو بالمثل مجال شغله ، والمقال عن كتّاب الأدب الإنجليز الذى ينتمى لعمل ستراتشى فى بواكيره (١٩٠٥ ، شخصيات وتعليقات ، ص ٣ - ٦٤) يتمركز بدقة على السيدة مارى مونتاجو ولورد تشيستر فيلد، وهوراس والبول وجراى وكوبر ، بينما نجد أن والبول والسيدة مارى يشكلان موضوعات المقالات الأخرى ، والمحاضرة الأخيرة عن ألكسندر (١٩٢٥) أثارت استياء الجماعة المتنامية من المعجبين الجدد بألكسندر بوب من جراء فقرة حيث أبيات (الهجائيات) و (الرسائل الشعرية) يقال إنها تشبه « لا شيء أكثر من معالق زيت مغلى يعزفه قرد شيطانى عند نافذة علوية حيث المارة الذين لدى التعس شكوى ضدهم) (ص ٢٦١ - ٢٧٧) ، لكن المحاضرة يجب تصويبها كعرض تحليلى مبكر يعترف برقة ألكسندر بوب، وقوة تأثيره الودود، وإخلاصه وصداقته الكريمة لبلونت [٦] وإعجابة العميق بسويفت ، وإخلاصه لأمه؛ وهى مدائح كافية من شأنها أن تجلل شخص بوب الأخلاقى لساحة معركة من الانفعالات المتنافرة » [٧] وتأكيد كلا المحاضرة والعرض التحليلى المبكر هو على أية حال عن بوب « باعتباره فنان العبقرية الفائقة » ، والذى « نجح فى التعبير عن العاطفة لا عن طريق وسيطه الفنى بل بالرغم منه » . والدفاع عن شعر بوب ضد ماتيو آرنولد، والدفاع عن الدوبيت كمحرك مع قناعاته المتعسفة الخالصة بدقة [٨] ، وعن جمال القصائد الحسى والواقعية الفجة العرضية والنقد الشعرى للحياة يتلاءم مع إعجاب ستراتشى العام بمعظم المؤلفين الإنجليز الكبار فى القرن الثامن عشر « ذلك الزمن الشافى على نحو أشد من (المعقولية الجميلة)» (صور منمنمة ومقالات أخرى ، ص ١٥٦ وما بعدها) ، وستراتشى يدافع عن كوميديا عودة الملكية ضد تطرفات الوقار الخلقى عند ماكولى، وإيمان لامب بما فيها من لاعلاقية بقصص الجنيات . إن الكوميديا الخالصة « تتوقف فى وجودها على بناء

(٦) مارى بلونت (١٦٩٠ - ١٧٦٢) صديقة ألكسندر بوب ؛ والتى أهداها « رسالة شعرية عن النساء » ورسائله الشعرية « إلى سيدة شابة » . (المترجم)

(٧) عرض تحليلى لكتاب چورچ باستون « السيد بوب » ، ١٩٠٩ ، أعيد طبعه فى « مقالات صارخة » ، ص ١٤٨ - ١٤٩ .

(٨) « مقالات صارخة » ، ص ١٤٩ ؛ شخصيات وتعليقات ، ص ٢٦٨ يلمح ستراتشى إلى دفاع فاليرى عن القناعات التعسفية .

عالم تقليدى حيث تتكشف فيه الطبيعة الإنسانية، والأفعال الإنسانية، ويجرى تعليق نتائجها. إن الشخصيات فى الكوميديا هى شخصيات حقيقية لكنها توجد (فى فراغ) » (ص ٤٧) ، ويقوم مدحه لفانبرو [٩] على تقابل بين معماره «تجسيد العظمة الحاشدة» والدراما الخاصة به « وكلها نور وهواء » (شخصيات وتعليقات ، ص ١٦٠) ، وهناك مقال عن چيمز طومسون يعلق بملاحظة أسلوبية نادرة على « استخدام المادة المحددة » فى « الفصول » [١٠] الإنتاج « التأثيرات الأكثر عدم تحددية » ، ويفضل ستراتشى كثيراً (قلعة الكسل) [١١] والتى يرى أنها إرهاص بأعمال كيتس فى بواكيره (مقالات صارخة ، ص ١٥٥ ، ١٥٨) . لكن ستراتشى يعبأ أكثر بالأدباء والمؤرخين وكتاب السِّيَر عن الشعراء . فكتاب إدوارد چيبون (قيام وسقوط الإمبراطورية الرومانية) هو « رائعة ذات معرفة متسقة هائلة وشكل كامل » (صور منمنمة ومقالات أخرى ، ص ١٥٦) ، وبوزول يبرز كأديب، وكاتب سيرة؛ لأنه « ليس لديه أى تكبّر ، ليس لديه أى خجل، وليس لديه أى وقار » ، « إن بوزويل يفترض فيه أنه يكتب بشكل كله عبث ، وعبثيته هى الشرط الجوهرى لفنه الكامل » (ص ٩١) .

وتعاطف ستراتشى مع القرن قد فشل في مضمار واحد : إنه لا يستطيع أن يتقبل نقده، وهو يعتقد أن دكتور جونسون « لم يكن من الناحية الجوهرية ناقداً للأدب ، لقد كان ناقداً للحياة » ، إن لدى چونسون اتساعاً وسلامة النظرة لكن أحكامه الجمالية « تكاد تكون دقيقة، فإنها بلا تنوع، أوهى صلبة أو جريئة » ، ولم يكن على حق إطلاقاً لقد « حكم على المؤلفين كما لو كانوا مجرمين فى قفص الاتهام » . إنه لم يفهم التراچيديا، وهو « لم يتساءل - على الإطلاق - عما يحاول الشعراء أن يفعلوه » حيث إن ستراتشى يعتبر « الغرض الأول (للناقد) ليس أن ينقد بل أن يفهم موضوعات نقده »، وهو يثنى على « صفة التعاطف؛ والتى بها كل نقد يكون عبثًا، وشيئًا أجوف »

(٩) سيرچون فانبرو (١٦٦٤ - ١٧٢٦) كاتب مسرحى وفنان معمارى إنجليزى، وهو لا يعبأ بالأسلوب المسرحى وهو يكتب كما يتحدث . من مسرحياته الكوميدية « مؤامرة » (ص ١٧٠) . (المترجم)

(١٠) قصيدة من الشعر المرسل فى أربعة كتب؛ كل كتاب لكل فصل من فصول السنة ثم ترنيمة ختامية كتبها چيمز طومسون (١٧٢٦ - ١٧٣٠) . (المترجم)

(١١) قصيدة كتبها چيمز سومسون عام ١٧٤٨ ، وتُعد أجمل أعماله وأكثرها موسيقية . (المترجم)

(مقالات صارخة ، ص ٦٠ وما بعدها) ، وقد كتب عن الشخصيات الفرنسية والإنجليزية (ص ٦٠ ، ٦١ ، ٦٤ ، ٦١ ؛ مقالات صارخة ، ص ١١٠ وما بعدها) ، وعلى أية حال فإن التعاطف يعنى ألاّ نستسلم، بل بالأحرى أن نتسامح، وأن نتجرد . ويروق له هيوم بكلامه عن « نجاحه المكتمل فى الفن الإلهى الخاص بالنزاهة . ومن المؤكد أنه إذا لم يكن هناك أى فأس يُعْزَق بها، فإنّ هذا يكون شيئًا نبيلاً للغاية، وشيئًا نادراً جداً . ويمكن القول إن هذا مناقض لما هو وحشى » (صور منمنمة ومقالات أخرى ، ص ١٤٠) ، ويمثل هذا التجرد يتطلع ستراتشى إلى البورصة الأدبية : « إن الشاعر دَنْ لا يزال فى حالة إشراق ، وستيفنسون ينهار بسرعة ، وشكسبير ينجو آمنًا، وورد زورث هو استثمار صوتى جيد ، إلا أنه لا يُدرّ سوى ٢,٥ ٪ » وهى استعارة منذ أن استعملها ت . س . إليوت ونور ثروب فراى (شخصيات وتعليقات ، ص ١٥٥) ، وستراتشى يميز ببساطة عدة مستويات ، يقول : « من الغريب أن نتأمل أنه حتى فترة متأخرة تماماً كانت فكرة إمكان وجود أكثر من نوع ممتاز أدبى تكاد تكون مجهولة للنقد » (مجلة سبيكتيتور ، العدد ١٠١ ، ص ٢٦٦ ؛ اقتبسها ساندرز ، ص ٧٧) ، وهو يتصرف بمقتضى هذه البصيرة ، وهو يمكن أن يعجب بكلا راسين وشكسبير ، وبوب وهاردى ، ودَنْ ودوستويفسكى ، و « إليزابيث واسكس » (١٩٢٨)، وهو آخر سيرة حياة مطولة كتبها لا يحب أن يكون فى هذا مفاجأة . إن معظم نقده كان مكرساً لشكسبير ؛ فهناك مقال « الفترة الأخيرة لشيكسبير » – (كُتُب عن الشخصيات الفرنسية والإنجليزية) – يحتج فيه على وجهة النظر التى روّج لها دودن بوراندیس من أن تمثيليات شكسبير الأخيرة تعكس صفاء وتناغمًا ، ويقتبس ستراتشى فقرات عن اليأس المرير، والشجب القاسى، والضحك الشديد ليتساءل ما إذا « كان فى عالم الأحلام هذا نجد تبريراً لنا بتجاهل الكوابيس » ، وهو يخْلُص بشكل مبالغ إلى أن شكسبير كان « يضيق ذرعًا بالناس ، يضيق ذرعًا بالحياة الحقيقية ، كان يضيق ذرعًا بالدراما ، كان يضيق ذرعًا فى الحقيقة بكل شىء فيما عدا الشعر والأحلام الشعرية » ، والحقبة الأخيرة لم تكن « صفاء ولم تكن عذوبة ، لم تكن رعوية، ولم تكن (فى الذُرَى) (شعار دودن) » (ص ٥١ ، ٥٢ ، ٥٦) ، لكن يبدو أن جواب ستراتشى عاطفى انفعالى شأن صفاء المروّجين لهذا ، وما فيه غرابة بما فيه الكفاية هو أن ستراتشى فى بداية هذا المقال يتساءل عن « الافتراض التكتيكى من أن طابع أى دراما

هو فى الواقع تسجيل حقيقى لحالة كاتب الدراما الذى يؤلفها » ، وجوابه هذا نستخدمه لا شىء سوى لطرده خارج نطاق هدف المقال ، رغم أن المرء قد يعتقد أن الجواب يمكن أن يقوّض الأطروحة برُمَّتها ، والأكثر رزانة فى مقال متأخر هو مقدمة لكتاب چورچ رايلاند « الكلمات والشعر » (١٨٢٨) ، وهو من أوائل الكتب التى وجهت انتباهاً شديداً للفن الشفاهى عند شكسبير . ويستنكر كراتشى ثانية أعمال شكسبير المتأخرة . « إن الشخصية قد نمت على نحو غير فردى، وغير حقيقى . إن الدراما قد أصبحت تقليدية واستعراضية ، وظلت الكلمات مروعة على نحو أكبر، والرائع بشدة، والأكثر حيوية بشكل مثير عن ذى قبل » (شخصيات وتعلقيات ، ص ٢٨٧) ، وفى التراچيديات الشكسبيرية العظيمة يتبين ستراتشى دائمًا « التعَقّدُ الهائل والقوة العاطفية » سبيكيدتور ، العدد ١٠٢ ، ص ١٨٢ ؛ وردت عند ساندرز ص ٨٩) ومقاله الأخير الذى لم يكتمل عن «عطيل» (١٩٣١) هو محاولة لدفع جدل كولردج غير المقنع عن « طبيعة إياجو الشريرة التى بلا دافع » على نحو أكبر ، إن شكسبير وقد غير من عمل قصة سينثيو « قد صمم على أن إياجو يجب ألا يكون له دافع على الإطلاق » (شخصيات وتعلقيات ، ص ٢٨٩ وما بعدها ، ص ٢٩٥) .

ومن بين كل معاصرى شكسبير يبدى ستراتشى إعجابه الشديد للغاية بدن باعتباره شاعراً « دينيًا وحسيًا وموسوعيًا وعاطفيًا ومجادلاً » ويميز «الأعياد السنوية» على أنها عمله الأشد تمييزاً، وذلك فى فترة مبكرة فى عام ١٩١٣ فى عرض تحليلى لطبعة جريرسون العظيمة (مقالات صارخة ، ص ٩١ وما بعدها) كما شارك ستراتشى فى إحياء سير توماس براون وما رأى فى أسلوبه إعادة ميلاد فى دكتور چونسون وبيرك وچيبون . « إن كتاب چيبون (ظهور وسقوط الإمبراطورية الرومانية) ما كان يمكن أن يكون بهذا الإحكام ما لم يكتب سير توماس براون على الإطلاق كتابه « الأخلاقيات المسيحية » (كتُب عن الشخصيات الفرنسية والإنجليزية ، ص ٣٠) .

ولدى ستراتشى ضعف إزاء الشاعر الرومانسى توماس لوفل بيدوز الذى مجّده باعتباره « آخر الإليزابثيين » ، إن بيدوز ينتمى إلى سبنسر وكيتس وملتون ، « من ذا الذى يعنى بما قد قاله ملتون ؟ إن الطريقة التى يقول بها هى التى تهم " إن ما يهم هو تعبيره » (كتب عن الشخصيات الفرنسية والإنجليزية ، ص ٢١١) . إن الانفصال بين الفن والحياة ، بين المادة والأسلوب ، بين الصوت والمغنى يجرى تأكيده هنا من جديد

مع تبسيط شديد ، وعادة ما يناضل ستراتشى فى هذه المسألة بمزيد من التركيز » . وهو يعجب بوردزورث لما عنده من فخامة طنانة، ومزجه تنسيق الألفاظ اللاتينية والأنجلوساكونية، ويصور هذا بتأثير كلمة (نهارى) فى البيت : « يدور مع دورة الأرض النهارية مع الصخور والحجارة والأشجار » (مقالات صارخة ، ص ١٦٤) ، ومقابل هذا يمدح ستراتشى مجلد النظم الجديد لهاردى باعتباره حافلاً بالشعر ؛ ومع هذا فهو حافل بالتعبيرات القبيحة والمرهقة ، والأوزان الفجة ، وتنقلات الحديث السطحية النثرية » (شخصيات وتعليقات ، ص ٨٢) ، وهو يتعاطف مع تشاؤم هاردى، والمناظر القاسية الصغيرة لأشكال الفشل الإنسانية، والكراهيات بصرف النظر عن كيفية النظم ، وهو يستطيع أن يجد كلمات جميلة حتى بالنسبة لما عند كارلايل من « فكاهة ساخرة مقبضة » رغم أن « أذنيه صمّاءتان من جراء زئير وضجيج الصلصلة التى لا يمكن استيعابها » الخاصة بأسلوبه (صور منمنمة ، ١٨٣) .

ولقد فشلت أشكال تعاطف ستراتشى الواسعة أمام التصوف والتنبؤ ، والشاعر بليك « « السكّير المثقف » يصبح مناسبة للتنديد بالتصوف بسبب « ما فيه من انتقاص الإنسانية » (كتب عن الشخصيات الفرنسية والإنجليزية ، ص ١٨٨ ، ص ١٨٧) . إن الفكتورى « المتنبىء » هو صورته الخاصة ، ولكن فى جو تحمس جماعة بلومزبرى ، لدوستويفسكى اشتط بعيداً ، فمقاله عن « الإخوة كرامازوف » هو مقال تمجيدى على نحو يدعو للدهشة ، رغم أن ستراتشى مضطرب من جراء تركيب الرواية المفكك وجوها المحموم » (مقالات صارخة ، ص ١٧٤) ، وهو يشبه دوستويفسكى بكتّاب الدراما / اليعاقبة ، ولكن كان لديه إحساس ممتاز، وهو شىء نادر آنذاك، وفى هذا الموضع يرى (دوستويفسكى أيضاً « ككاتب فكاهى روسى » ، ولقد علق على السيدة إباتشين فى رواية (الأبله) وعلى ستيفان تروفيموفيتس فى رواية (الممسوسون) ، إن ستيفان هو دون كيشوت القرن التاسع عشر، وموته يذكرنا ببطل سرفانتس (شخصيات وتعليقات ، ص ١٦٨ وما بعدها ، ص ١٧٣) .

إن ستراتشى ابن الجنرال ريتشارد ستراتشى الذى كانت له مهمة ممتدة فى الهند تصرف بعنف ضد العصر الفكتورى « تفككه ، ادعائه ، ونقص التجرد الذى لا يمكن تعويضه ، وعجزه عن النقد » ، بل « تمركزه ومحليته » (شخصيات وتعليقات ،

ص ١٧٤ ، ١٧٥ ؛ صور منمنمة ومقالات أخرى ، ص ٨٢) ، إذا ما اقتبسنا من المقالات، وليس من كتاب (الفكتوريون البارزون) وهذه المقالات بما فيها من لهجة ساخرة اكسبته سمعة « فاضح الزيف » الصلب ، لكن نقد ستراتشى الأدبى بكل ما فيه من محدوديات تعاطفاته يخطىء بالأحرى بما فيه من تعاطف لا يستطيع التمييز ، ووجهة النظر هنا هى وجهة نظر تاريخية . إن ستراتشى يفكر فى إطار تاريخ المشاعر.. لقد واجه « مؤرخ أخلاقيات وسلوكيات ، والذى يرسم سلسلة تثقيفية من لوحات الموصفة الأخلاقية قد تظهر بالنسبة لكل جيل سابق ما هو خير، وما هو شر بشكل ضبابى » (شخصيات وتعليقات ، ص ١١٥) . إن الشهامة الرومانية والقداسة فى العصور الوسطى ، وفضيلة عصر النهضة الإنسانية » ، القرن الثامن عشر ، يجرى استرجاعها ، لقد بعث ستراتشى - وأحياناً جاكى - فيض الإليزابيثيين وعظمة الزخرفة الغربية عند سير توماس براون وفن راسين « المتألق والحى والمحلق والقيم » وسلام الأوغسطينين، وما اعتبره خشونة وضيق أفق الفكتوريين ، ونقده يمكن أن نفكر فيه على أنه مَثَل صارخ على مُثل هذه الخطاطية التاريخية .

المصادر والمراجع

- *Landmarks in French Literature* (1912). Cited as *LFL.*
- *Books and Characters, French and English* (1922). Phoenix Library ed. (1928), cited as *BC.*
- *Portraits in Miniature and Other Essays* (1931). Cited as *PM.*
- *Charactlors and Commentaries* (1933). Cited as CC.
- *Spectatorial Essays* (1964). Cited as SE.
- Charles Richard Sanders. *Lytton Strachey : His Mind and Art* (1957). Contains chronological checklist of the writings.
- Michael Holroyd. *Lytton Strachey and the Blommsbury Group : His Work, Their Influence* (1971). Extracted from *Lytton Strachey : A Critical Biography,* 2 vols. (1967, 1968). A revised edition in one volume.
- The discussion of the criticism in Sanders is superior to Holroyd's diffuse treatment, though Holroyd's biography has the great advantage of access to the intimate letters and diaries.

فرچينيا وولف

(١٨٨٢ - ١٩٤١)

يكاد يكون كل فرد ناقش نقد فرچينيا وولف قد أطلق عليها تعبير (الانطباعية) واقتبس فقرة من مقالها عن « الرواية الحديثة » (١٩١٩) . إن الحياة هى « هالة نورانية ، غلاف شبه شفاف يحيط بنا من بداية الوعى إلى النهاية » ، والروائيون الجدد يجرى تحذيرهم : « دعونا نسجل الذرات وهى تتساقط على العقل بالنظام الذى تتساقط به ، دعونا نتتبع الأنموذج مهما يكن مفككًا ومتحللاً فى المظهر ، والذى يحط عليه كل استبصار، أو حادثة على الوعى » (القارئ العام ، ص ١٤٩) . هنا هى تتحدث – على أية حال – عن الحياة والروائيين الجدد بما فى ذلك شخصها، وهى تدافع عن طموحها وليس عن نقدها ، إن نقدها رغم أنه نقد مجازى بل وحتى شخصى – بشكل كبير – يوصف خطأ فى إطار أنه « ذرات تتساقط على العقل » . بل وحتى فى إطار « نماذج تسجل فى الوعى » ، ومن الناحية الفلسفية فإن فرچينيا وولف [(١)] ليست مثالية، وليست برجسونية، بل وليست حتى تجريبية بريطانية ، ولكنها داعية متحمسة للمفكر ج. إ.مور الذى درسته بجهد حقيقى عام ١٩٠٨ . بل واقتبست منه فى رواياتها. لقد دعا مور إلى (واقعية) حديثة ؛ أى أنه يميز بين أفعال الوعى، والأشياء المرتبطة به، لكنها متميزة عن هذه الأفعال . إن الجزئيات توجد خارج العقل ، وبينما نجد آراء فرچينيا وولف لا يجب ضغطها داخل خطاطية فلسفية ، فإنها تستهدف بوضوح – على الأقل فى نقدها – أن تلتقط شيئًا ، وهى لم توافق – ولا تستطيع أن توافق – على نزعة الأنا وحدية فى مغامرات أناتول فرانس فى النفس بين الروائع ، أو وجهة نظر باتر عن انطباعية الإنسان فى عقله أو جسمه ، أو فرض أنا الإنسان على الأعمال الفنية التى يقتضيها « النقد الإبداعى » .

بطبيعة الحال فإن فرچينيا وولف لم تتجاهل نصيب الفن فى تأليف مقالاتها، وقد نظمت على ما يرام بشكل رشيق ، وبعبارة رائعة ، كما أنها لم تستطع أن تهمل أهمية تجربة صاحب المهنة للناقد ، وقد اشتطت بعيداً لإنكارها قيمة النقد الذى لا يتغذى « بالاستثارة، والمغامرة، وجيشان الإبداع » ، إن النقاد «الذين وصلوا إلى لب المسألة»

(١) لقد حرثت أرض كتاب (المبادىء الأخلاقية) فى أغسطس ١٩٠٨ انظر المقال المقنع الذى كتبه س . ب . روزنباوم « الواقعية الفلسفية عند فرچينيا وولف » فى « الأدب الإنجليزى والفلسفة البريطانية » بإشراف س.ب. روزنباوم (١٩٧١) ص ٣١٦ – ٣٥٦ .

هم كيتس ، وكولردج ، ولامب ، وفلوبير ، وليس الأساتذة الأكاديميين من أمثال والتر رالى – الذى ترى فيه بالفعل أن لديه توقانًا لحياة الفعل، واحتقر النقد – أو مثل إدموند چوس الصحفى الحذر المغرم بالزخرفة والذى « مثل كل النقاد الذين يصرّون على الحكم بدون إبداع ينمى المغامرة، والصراع مع المخاض » (فراش موت القائد ومقالات أخرى ، ص ٩٠ ؛ اللحظة ومقالات أخرى ، ص ٩١) . زيادة على ذلك فإن فرچينيا وولف على وعى تام بالتفرقة بين الإبداع والنقد ، وغالبًا ما تعزو وظيفة محدودة بل حتى متواضعة للنقد ، إن الناقد عليه أن يحكى لنا كيف قرأ، وأنه هو نفسه (قارئ عام) بمعنى به أساءت عن عمد قراءة الدكتور چونسون «بالابتهاج ليقترن مع القارئى العام» فى (حياة جراى) ، إن قارئ فرچينيا وولف يقرأ لذته الخاصة ، « إنه يتوجه بغريزة لإبداع نفسه مما يتأتّى إليه من بقايا تنوع من كلٌّ صورة إنسان » تخطيط لعصر ، نظرية عن فن الكتابة ، وكلها تقتضى التباعد التام عن القارئ العام عند چونسون الذى هو ببساطة قارئ « لم يفسده الابتسار الأدبى » ، ومتحرر من « تهذيبات البراعة (هكذا) وقطعية المعرفة » (القارئ العام ، ص ١١) .

وفرچينيا وولف تعنى نفسها بالفعل « بصورة إنسان » – فإنّ العديد من مقالاتها سيرة حياة، وهى نفسها مارست الفن على مجال أوسع فى كتابها عن « روجر فراى » (١٩٤٠) ، بل وحتى فى رواية « أورلاندو » (١٩٢٨) وهى سرد روائى لأسرة ساكفيل عبر القرون ، وهى معنية أيضًا (بتخطيط لعصر) وغالبًا ما تطرح الوسط الاجتماعى وجو فترة ولّت ، أو تقوم بالفعل عرضًا – تقول شيئًا عن «نظرية لفن الكتابة» ينعكس على مشاركة الوعى، وعلى ما تسميه (العقل التحتى) أو تؤكد على أهمية (الإيمان الراسخ) ، و « هى موهبة نادرة » وجدتها عند تشوسر « يشارك فيها اليوم چوزيف كونراد فى رواياته المبكرة » (القارىء العام ، ص ٢٣) .

زيادة على ذلك أنها على وعى بأنه ما من شىء من هذه الاهتمامات لدى القارئ محورى فى شغل النقد ، بل إنها حتى تستطيع أن تستنكر الانشغال بسيرة الحياة ، وهى فى تعليقها على دنيال ديفوتتشكى أن تاريخ مولده وأسلافه وعمله حائكًا وزوجته وستة أطفال وقته المدبية قد تستغرق منا وقتًا أطول من قراءة رواية (روبنسون كروزو) بكاملها من الغلاف إلى الغلاف (القارئ العام الثانى ، ص ٤٢) ، ويبدو لها أن

« من الحذر الحكيم قصر دراسة الإنسان لكاتب على دراسة أعماله » (الجرانيت وقوس قزح ، ص ١٦٧) ، زيادة على ذلك أنها تعود دائمًا إلى الرأى الذى يقول « فى موضع ما ، فى كل ، الآن خفّى ، الآن ظاهر فى مهما يكُتْبَ هو شكل الكائن الإنسانى » (فراش موت القائد ومقالات أخرى ، ص ١٧٥) ، لكنها تحسد اليونانيين الذين« يظلون فى أحكام خاصة بهم . والقدر كان حانيًا هناك أيضًا ؛ لقد احتفظ بهم بعيداً عن السوقية . إن يور يبيدس قد نهشته الكلاب ، وأسخيكوس قد قتله حجر ، وسافو قفزت من فوق جرف ، ونحن لا نعرف المزيد عنهم غير هذا ، ليس لدينا إلا شعرهم وهذا هو كل شىء » (القارئ العام ، ص ٣٢) « إن السؤال الوحيد الذى له أهمية هو ما إذا كان الشعر حسنًا أو لا » (القارئ العام ، ص ٢١٨) لقد أغرقت فرچينيا وولف نفسها سيرة حياتها وابن أخيها كنتين لم (يحفظاها) - يا للأسى ! - « من السوقية ».

وبالمثل ؛ فإنها تحب أن تخطط تفاصيل العصر لتبعث جوّه الفريد، وأن تحكى «حياة الغموض» ؛ هكذا تتكلم عن باستونزو ورسائله كمدخل إلى تشوسر أو (رحلات) هاكليوت على أنها « غرفة المعيشة الإليزابيثية » ، وغالبًا ما ترى كتّاب الروائع العظام فى إطار يمكن استيعابهم من جانب هيبوليت تين أو أبيها على أنهم « نتاج عديد من السنين من التفكير المشترك ، التفكير فى كيان الناس ، حتى أن خبرة الجماهير قائمة وراء الصوت المنفرد » (غرفة خاصة بنا ، ص ٩٧ - ٩٨) لكنها تفكر فى تمثيليات شكسبير على أنها « بلاجدوى مهما تكن كعلم (اجتماع تطبيقى) ، إذا كان علينا أن نعتمد عليها لمعرفة الظروف الاجتماعية والاقتصادية للحياة الإليزابيثية، فسوف نقع فى بحران » (الجرانيت وقوس قزح ، ص ١٩) . إن الفن العظيم يتجاوز العصور لكنه مغروس فى عصره ، وفرچينيا وولف لا تؤمن بوجود فن خارج الزمان والمكان أو (الفن للفن) ، على نحو ما تُتّهَم فى الغالب بأنها تعمل هكذا ، إن لديها إحساسًا تاريخيًا حيًا ، وشعوراً بلون إنجلترا فى العصور المختلفة ، وشعوراً - كان نادراً آنذاك - بالتغيرات فى جمهور الأدب، والتداخل بين المؤلف والقارئ ، بين النص والاستجابة ، وهكذا تتحدث عن القراء الأوائل لرواية أركاديا (٢) لسيدنى . « كل قد قرأها على نحو

(٢) رواية نثرية لسيدنى بدأها المؤلف عام ١٥٨٠ لتسلية أخته ، ولكن لم تنشر إلا عام ١٥٩٠ بعد وفاة مؤلفها، ويقال إنه وهو على فراش المرض طلب إعدامها؛ لأنه لم يكن يعجب بها . (المترجم)

مختلف ، ببصيرة وعماء جيله ، إن قراءتنا ستكون جزئية على نحو متساو. وفي عام ١٩٣٠ سوف نفتقد قدراً كبيراً مما كان واضحاً عام ١٦٥٥ ؛ سوف نرى أشياءً تجاهلها القرن الثامن عشر » (القارئ العام الثانى ، ص ٣٢) ، وهى تعرف أن الكتاب من الكتب « يُكْتَب دائمًا لشخص ما ليقرأه » لأن « الكتابة هى منهج التواصل»، و « المعرفة لمن نكتب هو معرفة كيف نكتب » ، إن مصير الأدب « يتوقف على تحالف سعيد » بين الكتاب والقراء (القارئ العام ، ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩) .

ولعدة مرات خططت فرچينيا وولف لتاريخ المدد الاقتصادى للأدب الإنجليزى ووضعت تقابلاً بين الراعى الفرد والسيدة بميروك بالنسبة لسيدنى ، مع « الحشد المتباين المتسع » فى العصور المتأخرة ، وهى تقتبس ما سرده مما هو معروف عن جولد سميث عن انهيار الراعى فى القرن الثامن عشر (فراش موت القائد ومقالات أخرى ، ص ٣ – ٤) . إنها تقلق باستمرار إزاء دور عملية العرض التحليلى فى عصرها ، وهى فى مقال مبالغ فيه تقترح إلغاءه على أساس أن العروض التحليلية الجميلة والسيئة تلغى كل منها الآخر هذه الأيام ، وهى تطرح اقتراحًا غير عملى لتحل محلّ العرض التحليلى مقالات المؤلف مع ناقد يقدم النصيحة مقابل أجر (ص ١٢٧ – ١٤٢) . وإن أهمية العرض التحليلى للجمهور القارئ يصعب الأخذ به على نحو « أكبر مما يكون مهمًا للكاتب بل هى معرفية بوجهة نظر الكاتب المعلنة أو الضمنية لقرائه ، وكان صمويل بتلر وچورچ مرديث وهنرى چيمز لا يزالون واعين « بجمهورهم ومع هذا فهم فى موقف أسمى منهم ، « كل منهم يحتقر الجمهور ، كل منهم يرغب فى جمهور، كل منهم يفشل فى الحصول على جمهور ، وكل منهم يعلق فشله على شماعة الجمهور؛ عن طريق النجاح الذى يزداد فى الكثافة تدريجيًا بالنسبة للزوايا وأشكال الغموض والمحبات، والتى لا نجد أى كاتب يكون راعيه على قدر المساواة، ويكون صديقًا يرى أن هذا ضرورى ليصوبه » (القارئ العام ، ٢٠٦) . وهذا مثل واحد فقط لتعزيز حقيقة أن « كل الكُتَّاب بلا شك – متأثرون بشكل هائل بالناس الذين يقرأونهم »، فإذا قارنت وولف قراء سرفانتس بقراء توماس هاردى! فإنها تعتقد أن « قارئ اليوم الذى اعتاد أن يجد

نفسه في تواصل مباشر مع الكاتب لا يمسّ بشكل دائم سرفانتس » . وهى تشك فى أن سرفانتس قد شعر بتراچيديا وهجائية (دون كيشوت) كما نشعر بهما اليوم، ونشك فى أنه - على نحو مجّانى كما يبدو لى - قد كان صلباً كما كان شكسبير (أو - على نحو ما أود أن أصحح - مثل هنرى الخامس) بطرده فالستاف، « بالنسبة لما كان يعرف بنفسه ما أنه بصدد أن يفعله ، فربما ما كان للكُتّاب الكبار أن يفعلوه على الإطلاق ، وربما كان هذا هو السبب الذى يجعل العصور المتأخرة تجد ما تبحث عنه » (فراش موت القائد ومقالات أخرى) ص ١٧٧ - ١٧٨) ، إنه الموضوع نفسه الذى تناوله فيما بعد رومان انجاردن عالم الجمال البولندى المؤمن بالظاهريات، أو علم التجليات، والذى يتحدث عن (عدم التحددية) أو حتى (البقع الفارغة) فى عمل أدبى؛ والذى تكونت أجيال القراء بحرية معه تملأ هذه الفراغات .

ويمكننى أن أقول إنه يوجد « بناء من التصميم » يمنع وجود تعسف ، وفرچينيا وولف تعرف هذا عندما تحاول أن تصف وتشخص وتقيّم عالم الروائيين الذين تدرسهم، ويبدو أنها - على نحو متعمد - تبدع مقابلاً لمقالات والدها لسلى ستيفن، والتى كانت تعنى أيضًا بعالم الروائيين الإنجليز، ولكن كان يتم الحكم دائمًا بمقتضى معايير من أخلاقيات اجتماعية ، إن ستيفن يثنى عليهم؛ لأنهم أدركوا « القيمة الفائقة للرجولة والأمانة والمحبة الأسرية الخالصة » أو يندد بها لما فيها من سوء أو خداع أو مثالية ضبابية (٣) ، لكن فرچينيا وولف بحثت هذا على نحو مختلف ، إنها تريد أن تسيطر على « المنظور » وتفهم « كيف ينظم الروائى عالمه » (القارئ العام الثانى ، ص ٤٣)، « موهبة واحد » للروائى « أكثر جوهرية عن موهبة أخرى » ، « قوة التركيب - الرؤية البسيطة » (ص ١٦٦) .

ومن مقالاتها يمكن أن نستخلص تاريخ الرواية الإنجليزية من رواية (أركاديا) لسيدنى إل كونراد وچويس ، لا فى إطار « الأصل ، والنهضة ، والنمو ، والانهيار ، والسقوط » (القارئ العام الثانى ، ص ٤٣) للنزعة التطورية عند أبيها، وعصره، والتى

(٣) انظر المجلد الرابع من كتابى هذا « تاريخ النقد الأدبي الحديث » الفصل الذى يتناول لسلي ستيفن .

ترفضها صراحة ، ولكن فى إطار الصور الفردية أو التصاوير التى تشخص أو تستثير العالم الفريد الخاص بالكاتب . ففى رواية (أركاديا) لسيدنى نجد « السكينة المصورة » مع « نظم يشكل شيئًا من وظيفة الحوار فى الرواية الحديثة » . إن الشخوص أشبه بأشباح خيالية تسير الهوينى ، وقبضة سيدنى عليهم ضعيفة حتى « أنه قد نسى ما هى علاقته بهم – هل هى (أنا) الكاتب الذى يتحدث أو (أنا) الشخصية ؟ » ومثل هذه الملاحظة النقدية الأصلية تسهل تقليل النتيجة التى تذهب إلى أن « كل بذور الرواية الإنجليزية – الغنائية القصصية والواقعية ، الشعر والسيكولوچيا » موجودة وكامنة فى رواية (آركاديا) ، بل إنه يمكننا حتى أن نعجب بقولها إنه بالتدريج فإن الكتاب يطفو إلى الهواء النحيل هواء النسيان ، لقد أصبح واحدًا من تلك الأماكن شبه المنسية والمهجورة حيث تنمو الأعشاب على التماثيل المتهاوية، والمطر يتساقط، والدرجات المرمرية خضراء مع طحلب ويوص كبير يزدهر فى أحواض الزهور ، ومع هذا فهى حديقة جميلة تتجول فيها بين الفنية والفنية ؛ والإنسان يتعثر فى الوجوه المحطمة المحبوبة ، وهنا وهناك زهرة تزهر والعندليب يغنى فى شجرة الليلك » (ص ٣٤ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١) ، إنه منهج أصبح اليوم عتيقًا تمامًا وجرى انتقاصه بصفة عامة ، لكن له وظيفته وأسلافه المحترمين لامب ، وهازلت ، وباتر .

والأقل تخيلاً هو أنها قادرة على أن تشخّص رواية (روبنسون كروزو) على أنها (رائعة) مع وجود محدوديات ضيقة ، « لا توجد أى مغارب ، ولا توجد أى مشارق ، لا توجد عزلة، ولا توجد نفس ، بل يوجد– بالعكس – أننا نحدق بالكامل فى وجه اللاشىء فيما عدا إناء خزفى، وعلينا على وجه العجلة أن نفترض تناسباتنا تمامًا .. يجب أن يقتصر الإنسان على النضال ، يكون حيوانًا حافظًا للحياة ، والإله يتضاءل فيصبح حاكمًا يكون مستقره – على نحو جوهرى وعلى نحو صعب – لا يعلو فوق الأفق إلا قليلاً » (القارئ العام الثانى ، ص ٤٥) . وروائيها المفضل من القرن الثامن عشر هو لورانس سترن ليس على أية حال « تمامًا عالم الرواية إنه فوق هذا » ، وتقول فرچينيا وولف إن سترن « ليس محللاً لمشاعر الناس الآخرين ؛ وهؤلاء يظلون بسطاء ومتمركزين فى ذاتهم وغرباء » ، إن عقله الخاص هو الذى يفتنه غرائبه وأهواؤه ،

خيالاته وحساسياته ؛ وعقله هو الذى يلون الكتاب (تريسترام شاندى) ، ويعطيه جدرانًا وشكلاً » ، ولورانس سترن هو أهم شخصية فى الكتاب، والشخوص الأخرى هى « جنس منعزل بين الناس فى الرواية ، ولا يوجد شبيه لهم فى مكان آخر ، فما من كتاب آخر تكون فيه الشخوص معتمدة تمامًا على المؤلف ، وما من كتاب آخر يكون فيه الكاتب والقارئ منخرطين معًا » ، وستيرن فى رواية (تريسترام شاندى) يبدو بالنسبة لها « فظًا ، بذيئًا ، غير مقبول ، ومع هذا له تعاطف كبير » ، إنه ينجح فى جعلنا « نشعر بأننا قريبون من الحياة » ، ولكن فى الوقت نفسه – وبشكل كله مفارقة – يُظهر لنا « حياة لا شأن لها مشتركًا مع ما يسميه المرء فى الحديث المختزل (الحياة الحقيقية) » ، « إن شاندى هول مقرّ المهووسين والشواذ يسعى مع هذا إلى جعل كل العالم الخارجى يبدو ثقيلاً وغبيًا ووحشيًا ، وإنه حافل بالعفاريت العديدة » (الجرانيت وقوس قزح ، ص ١٣٥ ، ١٣٤ ، ١٧٢ ، ١٧١) ، ورغم أن فرچينيا وولف كتبت مدخلاً كله تقدير لرواية (رحلة عاطفية) فإنها عبّرت عن حيرتها إزاء مظهر الفضيلة ، « إنه لا يُسمح لنا إطلاقًا أن ننسى أن سترن فوق كل شىء حساس وتعاطفى وإنسانى » وهى تفتقد « التنوع والقوة والوقاحة فى رواية (تريسترام شاندى) » . ولكن فى رواية (رحلة عاطفية) نجد « هيكلاً من القناعات لتعزيزه » . إن سترن « رواقى فى طريقته وأخلاقى ومعلم » وأخيرًا هو « كاتب عظيم جدًا » (القارئ العام الثانى ، ص ٧٣ ، ص ٧٥) زيادة على ذلك فإن مقالاتها التى تتناول الإنسان وعالمه مخيبة للآمال ؛ فليس لديها ما تقوله عن مطلب سترن الرئيسى بالنسبة للأصالة ، وكتابته رواية عن الرواية ، ومحاكاته التهكمية للرواية التقليدية ، وتناوله للزمن ، أى كل تلك الصفات التى جعلت من سترن منذ هذا الزمن شخصية بالغة الأهمية فى تاريخ الرواية .

ومع انتقالنا إلى القرن التاسع عشر نجد أن مقالات فرچينيا وولف تقرن أكثر وأكثر الحكم بالإيحاء والوصف ، والمقال عن چين أوستن هو فى معظمه تمامًا لصالحها، إنها وهى تناقش قصتها المبكرة « أهل واطسون » تجد فيها كل عناصر عظمة چين أوستن ، « فكروا فى الحيوية السطحية ، قبول الحياة ، وهناك تبقى – لتقديم لذة ، عمق – تفرقة حادة بين القيم الإنسانية » ، « إنها ضد كبْح القلب الذى

لا يخطئ ، ذوق حسن لا يفشل ، وتكاد تكون هناك أخلاق سديدة ، حتى إنها تظهر هذه الانحرافات عن الشفقة والحق والإخلاص؛ التى هى من بين الأشياء الأكثر إبهاجاً فى الأدب الإنجليزى » ، إن فرچينيا وولف تتبين محدودية چين أوستن بجلاء . « إنها لا تستطيع أن تلقى بنفسها من كل قلبها فى اللحظة الرومانسية ، إنّ لديها كل أنواع الحيل لتجنب مشاهد العاطفة ، إن الطبيعة وجمالياتها هى ما تقترب منه بطريقة عرضية من ذاتها » (القارئ العام ، ص ١٣٨ ، ١٤٠ ، ١٤١ - ١٤٢) وتعلق فرچينيا وولف فى موضع آخر على شخوص چين أوستين فتقول : « إنهم مقيدون وقاصرون على حركات محددة قليلة » (ص ٣٥) ، لكن هذا التحفظ هو شىء يدعو للإعجاب : كيف - بدقة - دون أن تقول شيئًا تقوله ؟ وكيف بما يدعو إلى الدهشة تكون عباراتها مدهشة؟ ولهذا معبرة عندما ترد » (الجرانيت وقوس قزح ، ص ٥٤) . إن فرچينيا وولف تفكر فى شخصية (إمًّا) وهى تقول للسيد ناتيل فى مرقص آل وطسون « سوف أرقص معك » ، و « التى رغم أنها ليست فصيحة فى ذاتها أو عنيفة أو مدهشة من جراء جمال اللغة، لها ثقلها الكلى للكتاب وراء هذا » (القارئ العام ، ص ٣٥) القليل هو الذى يقال، والذى يمكن أن يسمى النقد الجمالى رغم أن فرچينيا وولف تلمحّ إلى « الفن الإكثر تجريداً فى مشهد غرفة الرقص (فى رواية آل واطسن) ، وتتنوع الانفعالات وتناسبات الأجزاء حتى يكون من الممكن الاستمتاع بها كما يستمتع المرء بالشعر لذاته، وليس كحلقة تنقل القضية على هذا النحو أو ذاك » (القارئ العام ، ص ١٣٨) ، ومع روايتها المنجزة الأخيرة (الاقتناع) تقول فرچينيا وولف إن چين أوستن بدأت فى التغلب على محدودياتها . إن الحساسية إزاء الطبيعة شىء جديد ، وهناك انفعال الحب (وتفترض فرچينيا وولف أنه مستمد من تجربتها الخاصة) والذى يجرى التعبير عنه لأول مرة ، يبدو أن هناك چين أوستن جديدة قد بدأت تبزغ ، وتأمل فرچينيا وولف فيما كان يمكن أن تصبح عليه لو لم تمت فى الثانية والأربعين من عمرها، « إنها كانت ستصبح رائدة هنرى چيمز وبروست (ص ١١٤) وبعد مقال أ. س. برادلى عن چين أوستن (١٩١١) - وقد بدأ يعيد تأسيس شهرتها - فإن تحمس فرچينيا وولف للكاتبة التى تُسَمِّيها « أكمل فنانة بين النساء » مع إعجاب إ.م . فورستر وطبعات ر . و . تشابمان كلها هى المحرك الأساسى لطقس جديد .

ومقابل هذا نجد فرچينيا وولف باردة إزاء والتر سكوت ، فهناك تخطيط ساخر عن التكوين العظيم لأسرة سكوت تسميه (الغازى) ، ففى مناقشة روايته « جامع التحف الأثرية » تتشكى من « أسلوبه الْمُرَوِّع » . لقد استخدم سكوت « القلم الخطأ ، القلم العام ليصف دقائق وعواطف القلب الإنسانى » وبشكل يدعو للدهشة يقال لنا إن « روايات ويفرلى غير أخلاقية شأنها فى هذا شأن تمثيليات شكسبير »، وإنك « قد تقرأها مراراً وتكراراً، ولا تعرف إطلاقًا على وجه اليقين ماذا كان عليه سكوت، أو ما فكّر فيه سكوت » ، وإن الفكرة من الأفكار يجرى تحفُّهَا بسهولة من جانب دارس دقيق، زيادة على ذلك فإن فرچينيا وولف تعتقد أن سكوت يتفوق فى تصوير « الانفعالات، وليس البشر الواقفين ضد البشر الآخرين ، بل وقوف الإنسان ضد الطبيعة « الإنسان فى علاقته بالقدر » (اللحظة ومقالات أخرى ، ص ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٨) .

وروايتا « چين إير » و « مرتفعات وذرنج » تطرحان تقابلاً سهلاً : إن قوة شارلوت برونتى الهائلة تطرح بتأكيدات : « أنا أحب » ، « أنا أكره » ، « أنا أعانى » ، بينما لا توجد (أنا) فى « مرتفعات وذرنج » ، بل بالأحرى نجد أميلى برونتى تتحدث عن « الجنس البشرى كله » و « قواك الخالدة ... والعبارة لا تكتمل ، وليس غريبًا أنها يجب أن تكون على هذا النحو » ، إن فرچينيا وولف تعتقد أن إميلى « تتطلع إلى عالم انخرط فى فوضى عملاقة، وشعرت داخلها بالقوة لتوحيده فى كتاب » وهو توكيد « يتخذ شكل التصوف على نحو حاد للغاية ، ولا تفرزه أية بداهة » (القارئ العام ، ص ١٥٦ ، ١٥٩ - ١٥٩ ، ١٥٨) .

وچورچ إليوت تتطلع فى منظور سيرة حياتها : « وهى تترقى بنفسها مع أنات ونضالات من العبء الذى لا يحتمل للمجتمع المحلى الصغير » ، وتدخل فى النهاية فى وحدة مع چورچ هنرى لويس الذى عزلها عن المجتمع ، وفرچينيا وولف تعجب برواية (الزحف المتوسط) [٤] على أنها « كتاب رائع بكل ما فيه من نواقص هو رواية

(٤) رواية چورچ إليوت (١٨٧١ - ١٨٧٢) وعنوانها بالكامل : الزحف المتوسط ، دراسة الحياة الإقليمية المحلية .

من الروايات القليلة المكتوبة للناس الذين شبوا عن الطوق » ، وعلى أية حال تشعر باضطراب إزاء بطلات چورچ إليوت « إنهن يبرزن أسوء ما فيها، ويقدنها إلى أماكن صعبة، ويجعلنها واعية بذاتها ، ذات طابع تعليمى وأحيانًا ذات طابع سوقى » ، « إنهن لا يستطعن أن يعشن مع الدين » ولديهن « العاطفة الأنثوية العميقة للنزعة الخيرية » . وچورچ إليوت بالمثل غير قادرة على تصور الرجل ، وهى تحاول عندما يكون عليها أن تتصور رفيقًا ملائمًا لبطلتها ، والمشاهد العاطفية مثل نهاية « طاحونة على الغدير » وقد غرقت ماجى توليفر؛ وهى تمسك بأخيها بين ذراعيها « وتجذبها من وسطها الطبيعى » . ويتعجب المرء ماذا يتبقى من عملها سوى العالم الزراعى الخاص بماضيها البعيد و « هناك القوة والثراء الشديد فى الروايات المتأخرة » ، ورغم الإدراك ، تظل مما لا يُعْبأ بها (القارئ العام ، ص ١٦٣ ، ١٦٧ ، ١٧٠ ، ١٦٩) .

وفرچينيا وولف هى ناقدة أكثر بالأحرى لمرديث ، إننا عندما نقرأ رواية « ريتشارد فرفل » « فإننا نصيح فى التوكيف سيكون أشخاصها غير حقيقيين ومصطنعين ومستحيلين » ، قد يكون المشهد رائعًا ، والنظر جزءًا من الانفعال ، لكن مرديث ليس من بين علماء النفس الكبار ، ويبدو أن معرفته « تبدو الآن مفرطة فى ضيق الأفق، مفرطة فى التفاؤل ، مفرطة فى الضحالة » . والكتب المتأخرة هى بالأحرى « مبهرجة ومزيفة » (القارئ العام الثانى ، ص ٢٠٦ ، ٢١١ ، ٢١٢) .

« عظام نخرة وكتل من الأسلاك الملتوية » ، وربما تحب فرچينيا وولف لمسة من الواقعية - « هل هى لمسة من شىء أقرب إلى التعاطف الوجدانى ؟ » - « إنها ربما تبعد بطل مرديت عن أن يكون السيد البديل المكرم ولكن المتعب .... والذى نجده دائمًا »، وفى رواية « الأنانى » نجد مرديث « يهزأ بالاحتمال ، ويحتقر التماسك ويعيش فى لحظة علوية إلى اللحظة التالية » . زيادة على ذلك فإن مرديث - كما تذهب فرچينيا وولف - لديه تخيل ، لديه « قوة إدراج الطبيعة فى التعاطف مع الرجل وغمره فى اتساعها » (الجرانيت وقوس قزح ، ص ٤٩ ، ٥١ ، ٥٢) . إن مريديث « انفعالى عاطفى » ، غنائى فى الحساسية، ولكنه « كتقليدى كعقلية للغاية » . إنه ينتمى إلى غريب « الأطوار مثل دَنْ وبيكويك وجيرارد مانلى كوبلنز ، وليس رفيقًا سيئًا، على نحو ما قد نعتقد » (القارئ العام الثانى ، ص ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢١٣) .

وواضح أن هاردى هو كاتب أكثر عظمة فى عينى فرچينيا وولف ، وهى تفسّر « الاستخدام المتطرف بل وحتى الميلودرامى للتوافق » فى روايته المبكرة « علاجات يائسة » وكل ما هنالك مجرد إشارة إلى الصراع داخل « ابن مخلص للحقل والمدينة ومع هذا تعذّبه الشكوك، وأشكال اليأس من جرّاء التعلم من الكتب » ، وعندما يتأتى لها الحديث عن رواية « بعيداً عن الحشد المسعور » - والتى تحتل مكانتها بين أعظم الروايات الإنجليزية - فإنها لا تستطيع أن تبتعث على نحو غنائى جوها فى فقرة حافلة بالاستعارات ، « إن الأرض الواطئة المطلة التى تتميز بجدارة قبور الموتى، وأكواخ الرعاة؛ وهى ترتفع على صفحة السماء ، على نحو ناعم كموجة البحر، ولكن على نحو صلب وخالد » إلخ ، ولكن حينئذ تعمم على نحو محسوس الأنماط والمواقف فى الروايات ، « إن المرأة هى الأضعف وهى الشهوانية ، وهى تتمسك بالأقوى وتشوش رؤيته » ، إن الحب هو الحقيقة الكبرى للحياة الإنسانية ، ولكنه كارثة إنه يحدث فجأة، وعلى نحو شامل ، ولا يوجد إلاّ القليل لما يقال عنه » ، إننا لا نعرف حقًّا شخوص هاردى ، « إن ضوءه لا يسقط مباشرة على القلب الإنسانى » . إن كل إنسان يدخل فى معرفة مع العاصفة ، وحيداً . « إننا لا نعرف رجاله ونساءه فى علاقاتهم بعضهم مع بعض ، إننا نعرفهم فى علاقتهم مع الزمن والموت والقدر » ، وفرچينيا وولف لا تحبذ (تجريم) هاردى بشأن العقيدة، وبشأن « تقيده بوجهة نظر متناسقة » . وعلى القارئ أن يعرف « متى يُنَحِّى القصد الواعى للكاتب جانبًا لصالح قصد أعمق ربما لا يكون واعيًا به » . ولا نجد إلا رواية « جود الغامض » (٥) هى وحدها التى تبرر الاتهام بالتشاؤم ، « إنّ تعاستها شاملة، وليست تراچيدية » ، وتدافع فرچينيا وولف حتى عن العنف الميلودرامى فى الكتب؛ وهذا راجع إلى « حب عنيف غريب لما هو رهيب فى حد ذاته » كجزء من « روح الشعر المتوحشة التى ترى غرفة الحياة ذاتها ، بلا رمز عن الهوى واللا عقل على نحو مغرض لتقديم الظروف المدهشة لوجودنا » . وهى تسامح أشكال القصور والفشل لدى هاردى « الكاتب التراچيدى الأعظم بين الروائيين الإنجليز» (القارئ العام الثانى ، ص ٢٢٣ - ٢٣٣ وفى صفحات عديدة أخرى) .

(٥) رواية كتبها توماس هاردى ؛ أعيد طبعها بعد تنقيتها عام ١٨٩٥ وهى عن حرب بين الجسم والروح . (المترجم)

وفرچينيا وولف متعاطفة بالمثل مع كونراد ؛ إنها تعجب برؤيته و « تكامله الشديد، وكيف أنه من الأفضل أن نكون طيبين لا أشراراً ، وكيف أن الإخلاص شيء حسن وكذلك الأمانة والشجاعة » ، « وهى تفضل بشكل متّسع الكتب المبكرة : تيفون ، زنجي النرجسية ، الشباب » (القارئ العام ، ص ٢٢٣ ، ٢٢٥) أمّا رواية « لورد چيم » ففيها ازدواجية ، فالنصف الثاني يتطور على نحو مُرْض عن النصف الأول ، وكونراد « يرى أناسه على شكل ومضات ؛ وهذا يفسد ما يمكن أن نسميه الصفة الجامدة الساكنة لشخوص السيد كونراد » إن هناك جواً من الهدوء العميق والريب يسود الكتاب ، إنّ الفكرة بسيطة لكن النسيج رائع للغاية » (مجلة تايمز ليترى سبلمنت ، ٢٧ يوليو ، ١٩١٧) . والرواية الأخيرة على أية حال تفشل فى أن ترقى إلى توقعاتها ، وهى تستعرض رواية « الإنقاذ » على نحو لا تحبذّه ، وهى تفتقد « الفكرة المحورية والتى وهى تجمع تكثر الحوادث معًا تقدم تأثيراً نهائيًا بالوحدة » إنها فقط « ميلو دراما شديدة » (تايمز ليتررى سبلمنت ، ١٤ مارس ، ١٩١٨) ، وكونراد المتأخر ، « لم يكن قادراً على أن يجعل شخوصه تدخل فى علاقة كاملة مع خلفيتها « إنه لم يكن متأكداً من عالم القيم والقناعات «وهى ترى وجود صراع بين قبطان البحر والثرثار مارلو ، هناك شيء ما مخدر ، شديد ، منمق» (القارئ العام ، ص ٢٢٣، ص ٢٢٨) بل يوجد حتى « الطنانة والرتابة عند كونراد ، وذات مرة أنكرت عليه حتى شرف أنه كاتب إنجليزى ، « إنه شكلى للغاية ، حفى للغاية ، شكاك للغاية »، إنه أرستقراطى أجنبى بدون حميمته وفكاهته (فراش موت القائد ومقالات أخرى ، ص ٨٠ ، ٧٧) .

إن معيار الحكم المتضمن فى هذه المقالات هو تفضيل ما هو إنسانى شامل ، تفضيل قوة التعميم ، تفضيل إبداع مواقف وشخوص والتى (مثل شخوص هاردى) تُغْرينا بأن هناك « شيئًا رمزيًا عنهم شائعًا فينا جميعًا » (القارىء العام الثانى ، ص ٢٨٨) ، « إن التخيل يكون فى أقصى درجات تحرره عندما يكون فى أقصى حالات التعميم » ، وفى المقابل هناك روائيان ناقشتهما يظلان ذاتيين ، فرديّين . إن چورج جيسنج يستخدم المعاناة الشخصية على أنها هى أطروحته الوحيدة ، وهى توافق على أنّ امتزاج جيسنج يجعلنا نفكر فى « الجُوْر المتعب فى نظام المجتمع »

ولكن نعده « متمركزاً فى ذاته » محدداً « بضيق أفق نظرته وضآلة حساسيته » . (القارئ العام الثانى ، ص ٢٠٠ ، ٢٠١) . وهناك كاتب آخر هو چورچ مور لا يكتب أيضًا إلا عن نفسه ، وتنقصه كل القوة الدرامية ، ولا توجد أية رواية من رواياته تعد من الروائع ، « إن رواياته هى خيام حريرية ليس فيها أعمدة تسندها » وفرچينيا وولف تقول على نحو لافت إن رواية « مياه عشتار» رغم أن لها « تشكّلاً يدعو إلى الإعجاب والتشويش » تعد فشلاً ، « إن المشاهد والشخوص مسطحة على نحو غريب ، والحوار دائمًا بلا نغمة كما أنه رتيب » (الكتاب المعاصرون ، ص ١٤٦ ، ١٤٨) زيادة على ذلك، فإنها تعتقد أن چورچ مور « قد أدرج عقلاً جديداً فى العالم ، لقد أعطانا دربًا جديداً للمشاعر والرؤية » إنه « أسال ماهية نفسه الهوائية والمتقلبة، وصبّها فى ذكرياته » (موت عثة ، ص ١٥٦ ، ١٦٠) ، ولكنها حتى لا تحاول أن تحدد طبيعة عقله الجديد.

ويمكن للمرء أن يعتقد أن هنرى چيمز لابد أنه مهم جدا بالنسبة لممارستها كروائية ، لقد استعرضت بالتحليل « الطّاسة الذهبية » بعناية، وعلى نحو وصفى فى فترة مبكرة عام ١٩٠٥ (٦) ، لكن التصريحات النقدية تظهر عقلية منقسمة . إنها لا تعبأ كثيراً بعرض الأشباح ، « إن الرعب فى رواية (دورة اللولب) رعب أليف وتقليدى » ، « إن كينت والآنسة جسل ليسا شجيين ، بل هما مخلوقان كريهان، وهما أقرب إلينا عن الأشباح كما يقال عنها » . « إن المكان الرائع العظيم » هو فشل لما ينقص چيمز « تخيل بصرى » (الجرانيت وقوس قزح ، ص ٦٠ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٦٦-٦٧)، وهى تتشكّى مما فى رواية « ماذا تعرف ميزى » من أن « الشخوص تبدو وكأنها تدور فى فراغ فى ابتعاد كبير عن عالم ديكنز وچورچ إليوت الحاشد على نحو جوهرى، أو عن شبكة القناعات المحكمة التى تتوزع خارج عالم جين أوستن » (ص ١٢١) وفى رواية « أجنحة الحمامة » يصبح چيمز عبقريًا مفرطًا فى هذه العبقرية ... ويعد كل شيء فمع تلاعب وترتيب عملية النادل الحريرية يكف المرء عن أن تكون له أى مشاعر بالنسبة للشخصية التى وراء هذا ، وإن شخصية ميلى التى يجرى استغلالها على هذا النحو تختفى ، إنها نفسها » (مذكرات كاتبة ، ص ٣٩) . وتحب

(٦) فى صحيفة الجارديان ، ٢٢ فبراير ١٩٠٥ ، انظر الرسائل ، المجلد الأول ، ص ١٧٨ .

فرچينيا وولف رواية « المشهد الأمريكى » و « مشهد هادئ جداً ونورانى »، و « الرائعة العجيبة » ، و « مذكرات ابن وأخيه » على نحو أشد (الرسائل ، المجلد الأول ص ٣٠٤ ؛ اللحظة ومقالات أخرى ، ص ١٣٤) ، وهى تقول إننا ندين لهنرى چيمز وهامرتورل « بخير بقايا الماضى فى أدبنا - ليس ماضى الرواية الشعرية والفروسية ، بل الماضى المباشر للوقار المتلاشى، والموضات التى أفلت » وهى تُلَمّحَ إلى ما لدى چيمز من « ازدهار متأخر وعظيم » وتسميه « الإنجليزى فى فكاهته ، الجونسونى فى حكمته » (موت العثة ، ص ١٣٤ ، ص ١٥٢ ، ص ١٥٤) والنبيل العجوز « اللطيف الدنيوى العاطفى » الذى التقت به عام ١٩٠٧ يلوح لها على أية حال على أن فيه « شيئًا من الشخص الفكه ؛ وذلك بالحكم من الرسالة التى وصفت فيها أموره المتشابكة » (الجرانيت وقوس قزح ، ص ٧٢ ؛ الرسائل ، المجلد الأول ، ص ٣٠٦) ، وفى عرض تحليلى لكتاب چوزيف بيتش « طريقة هنرى چيمز » (١٩١٨) يظهر على السطح بعض من عداء عميق ، وتجرى تسمية چيمز « السوقى ، النفّاج المعجب بذاته ، الأمريكى » ، وشخوصه ملطخون بالتصميم على ألا يكونوا سوقيين، وهم كمنقبين يميلون إلى هذا ، إنهم طفيليون نوعًا ما ؛ ولديهم شهوة غامرة لشاى ما بعد الظهيرة؛ ونظرتهم لا للأثاث فحسب، بل أيضًا للحياة هى أكثر من مجرد جامع متذوق عن المالك الذى لا يتردد ، وهى تعتقد أن «المرء بالأحرى قد قرأ ما يقصد أن يعمله عمّا عمله بالفعل» ، زيادة على ذلك إنها تعترف بأهمية كتبه المتأخرة « ليست الحبكة أو جمع الشخصيات أو مشهد الحياة ، بل شىء أكثر تجريداً ، وأكثر صعوبة فى التفاهة ، نسج عدة أطروحات فى أطروحة منها ، عمل تصميم » (تايمز ليترى سبلمنت ٢٦ من ديسمبر ١٩١٨) ، ويبدو أنها تصف إجراءاتها هى ، لكنها لم تبحث علنًا العلاقة مع چيمز فيما يجاوز هذه الملاحظات .

ولقد حددت وضعها بأوضح ما يكون بالنسبة لأسلافها المباشرين : أرنولد بنيت ، هـ.ج . ويلز ، جون جالزورثى ، وهؤلاء يشكلون حيز مقالاتها المعروفة وخاصة مقال : « السيد بنيت والسيدة براون » (١٩٢٤) ، وهو مقال من سلسلة مقالات تسرد الأطروحة التى تقدمها روايات المؤلفين الثلاثة بأثقال من التفاصيل ، « بأكوام من

الوقائع » [7] ، وهى تقول فى موضع آخر : « أنت لا تستطيع أن تعبر الجسر الضيق للفن، وأنت تحمل كل أدواته فى يديك» (الجرانيت وقوس قزح ، ص ٢٢) .

لكن الهجمات على بنيت والجماعة من المؤكد أنها تجاوزت المدى ، فقولها إن كتبهم تترك المرء ولديه « شعور بالنقص وعدم الرضاء » حتى إنه « لكى تكمله يبدو من الضرورى أن تقوم بشىء ، أن تضم جمعية أو على نحو يائس أن تكتب شيئًا » يصعب أن يكون صادقًا على رواية « قصة الزوجات المسنات » ، أو « رجل الملكية » أو « طونو بونجاى » (فراش موت القائد ومقالات أخرى ، ص ١٠٩) وتوجيه الاتهام بأن مثال بنيت هو « أبدية نعمة بتمضيتها فى أفخم فندق بريتون » لا ينطبق حتى على « القصر الملكى » ، ويصعب تسمية هـ.ج. ويلز ماديًا من صميم القلب بالرغم من أننا قد نتحقق من شكواها بشأن « الفجاجة والجلافة فى كائناته البشرية » (القارئ العام ، ص ١٤٧) ، ولقد استاءت فرچينيا وولف من نقد أرنولد بنيت لرواياتها « غرفة يعقوب » والذى أكد فيه أن العمل لا يحتوى على « أية شخصية تبقى حتى فى العقل » [8] ، ولقد قلبت المائدة ضده عندما قالت إنه غير مهتم بالطبيعة الإنسانية بل مهتم « بالريع ، تملك الأراضى ، والإقطاعيات الملتزمة والغرامات » وهى تقتبس بشكل مؤثر بداية رواية بنيت « هيلدا ليسوايز » وهو يصف بدقة صفًا من البيوت (فراش موت القائد ومقالات أخرى ، ص ١٠٩) لتدعيم الاتهام العام ضد روائى يعمل حسب الموضة على أنه يطرح حبكة و « جوًا من الاحتمالية يضخم به كل شىء على نحو خال من الأخطاء، وحتى أن كل شخوصه لو تأتت للحياة ستجد نفسها مرتدية حتى آخر زر فى معاطفها وفق الموضة » ، وروايتها – بالعكس – هى بلا حبكة ، بلا كوميديا ، بلا تراچيديا ، بلا اهتمام ودوده أو كارثة بالأسلوب المقبول ، وربما لا يوجد زر واحد على نحو ما يحيك ترزيو شارع بويد » (القارئ العام ، ص ١٤٨ – ١٤٩) ، وهى تناشدنا أن نتسامح

(٧) عن صمويل هاينس : « الكفاح الكلى للسيد بنيت والسيدة وولف » فى كتاب « مناسبات إدواردية » ، (١٩٧٢) ، ص ٢٤–٣٨ .

(٨) فى كاسلز ويكلى ، العدد الثانى ، ٢٨ مارس ١٩٢٣ ، ص ٤٧ وقد أعيد طبعه فى أشياء أهمتنى ، السلسلة الثالثة ١٩٢٦ ، ص ١٦٠ – ١٦٣ .

إزاء التشنج ، والغموض ، والتشظّى » ، بل وحتى « فشل » رواية جديدة؛ لأنها تعتقد أننا نرتعد على حافة عصر من العصور العظيمة للأدب الإنجليزى » (فراش موت القائد ومقالات أخرى) ، وتزعم فرچينيا وولف أنها نهاية الواقعية ، وهى تتنبأ بعصر رواية الحساسية .

وعلى أية حال كانت محبطة من الروائيين التجريبيين الجدد ، وكان المرء يتوقع منها أن ترحب بدوروثى ريتشاردسون . إنها تمتدحها لأنها لا تعبأ « بالشغل المتعمد القديم » وتصف – بتعاطف – طريقتها التى تسمى « تيار الشعور » وهى تواصل قولها : « إن الطريقة إذا ما انتصرت ستجعلنا نشعر بأنفسنا خالين فى مركز عقل آخر ، ووفق الموهبة الفنية للكاتب يجب أن تدرك فى فوضى الشذرات المتطايرة بعض الوحدة أو الدلالة أو التصميم » ، وهى تمجد دوروثى ريتشاردسون « فلقد حققت معنى أكبر بكثير للواقع عما تنتجه الوسائل التقليدية » ، لكنها تجد نفسها بعد كل شىء « محصورة قرب السطح ... وليس على الإطلاق فى الواقع الذى يتضمن هذه المظاهر أو فقط للحظة مفردة » (الكتّاب المعاصرون ، ص ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢) ، ومما لا شك فيه أن فرچينيا وولف شعرت بهذا، وبطرق مماثلة قد وصلت بها بنفسها إلى هذا الواقع الأعمق.

ونجد أن د.هـ. لورانس هو الذى جعلها تضطرب بشكل عميق خاصة رغم أن عرضها التحليلى الوحيد لرواية « الفتاة الضائعة » (١٩٢٠) يتشكى بالأحرى من أن الكتاب تقليدى ، « إننا نقرأ السيد لورانس كما يقرأ المرء السيد بنيت ؛ من أجل الوقائع، ومن أجل القصة » ، وفرچينيا وولف لم تُلَمّح إطلاقًا إلى الحلقة المهمة فى الكتاب؛ وهى قصة البطلة ألفينا مع سيسيو فى جبال الأبروزى. وإن القول بأن « ألفينا تختفى قليلاً قليلاً تحت كومة الوقائع المسجلة عنها » ، وإن « المعنى الوحيد الذى نستشعره إزاءها وهى ضائعة، هو أننا لم نعد نستطيع أن نعتقد فى وجودها (الكتّاب المعاصرون ص ١٥٩ ، ١٦٠) يبدو كما لو كانت فرچينيا وولف لم تقرأ هذا التضارب البيّن ؛ بل قرأت الجانب اللورنسى بالأحرى الكتاب التقليدى الذى يشبه بنيت ومقالها

المتأخر « ملاحظات عن د . هـ لورانس » (١٩٣٢) ينطق بأنه حتى عام ١٩٣١ « إنها قد عرفته بالكاد فقط بالسمع، ونادرًا على الإطلاق من خلال التجربة » ، إن شهرته هى أنه « شارح لنظرة صوفية نوعًا ما عن الجنس » ، إنها تكره قصة « الضابط الروسى » التى لم تترك أى انطباع واضح فيما عدا « العضلات المفتولة والفحش الشديد » وديوانان من الشعر : « النباتات الشائكة »، و« زهور البنفسج » يبدوان لها « أشبه بالقول إن الصبية الصغار يجرّبون الباب الدوار؛ ليجعلوا الخادمات يقفزن ويضحكن » ولكنها الآن تقرأ مؤخرًا رواية « أبناء وعشاق » ووجدتها « مرسومة بوضوح ، حاسمة ، فيها أستاذية، وهى صلبة صلابة الصخر ، ولها تشكيلها » ، وهى تعجب « بفرط السرور لدى الكائن الفيزيائى » الوارد – مثلاً – فى المشهد الذى يتأرجح منه بول وميريام فى الحظيرة » ، لكنها تحافظ على مسافتها . فهى ترى عدم رضاء إنسان من العامة يريد أن يندمج فى الطبقات الوسطى ، وتقابله ببرود ، وهى تعتقد أنه « لا يواصل أى تراث ، وهو غير واع بالماضى ، ولا بالحاضر سوى ما يؤثر به فى المستقبل ، وهو ككاتب فإن هذا النقص فى التراث يؤثر فيه تأثيرًا هائلاً » (اللحظة ومقالات أخرى ، ص ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ٩٧) ، وعندما قرأت (الرسائل) التى جمعها الدوس هكسلى (١٩٣٠) كان ردّ فعلها مذكرة موجزة حادة فى (مذكراتها)، « إن لورانس فاتر ، محدود .... إننى لا أريد (فلسفة) على الأقل ... إننى لا أحب أن أتلاعب فى العزف بإصبعين وغطرسة » ، وهى تحتج ضد قول هكسلى إن لورانس (فنان) : « إن الفن هو الذى يتخلّص من كل وعظ ... ولورانس لا يقول إلا ما له معنى ما » (مذكرات كاتبة ، ص ١٨٢ – ١٨٣) ، وبالمثل يمكننا أن نجد أقوالاً مشابهة مبعثرة فى (المذكرات) و (الرسائل) ، لكن نفورها مما يبدو لها ذكورته المتعسفة واضح بما فيه الكفاية .

ووجهة نظرها تجاه جويس مشابهة إلى حد ما ، ولقد امتدح ت . س . إليوت رواية (عولس) فى المحادثات ، وأراد هاريين ويفر منها أن تنشر الكتاب فى دار نشر هو جارث (القارئ العام ، ص ٢٣٤) ، ولا يمكن عمل شىء بالنسبة لهذا ؛ ففى ذلك الوقت ما كان يمكن إيجاد طابع لرواية (عولس) فى إنجلترا ، ولكن وجهة نظرها فى

الكتاب أبعد ما يكون عن الإعجاب القلبى ، وقالت إنه كارثة مميتة ، فظيع فى الجرأة، مخيف فى الكارثة »[٩] وهى فى (المذكرات) أكثر وضوحًا :

« عبقرى (عولس) على ما أعتقد ، ولكن متدنٍ ، إن الكتاب فيه إطناب ... كله ادّعاء . إنّه هجين ؛ ليس فقط بالمعنى الصريح، ولكن أيضًا بالمعنى الأدبى ، إننى أقصد أن أقول إن الكاتب من الطراز الأول يحترم الكتابة كثيراً فلا يخادع : فلا يثير الدهشة، ولا يصطنع الإثارات » ، (مذكرات كاتبة ، ص ٤٨) ، وفى موضع آخر تتشكّى من « النفس الأنانية الملعونة التى تحطم چويس و (دوروثى) ريتشاردسون » كما تتشكى من رداءة غرفة التدخين الرخيصة والأنيقة »[١٠] .

ولقد رأت الأمر من خلال الدوس هكسلى الذى تحبه شخصيًا فى حقبة مبكرة جداً ، وعرضها التحليلى لرواية « موطن الأرواح » (١٩٢٠) يقر بأنه ماهر ، وهو يتفكه، وهو مفرط فى الذكاء ، واسع الاطلاع ، وهى تنصحه قائلة : « من الأوفق ترك العقل تحت غطاء الجهل الحديث » ، لكن واضح أنها لم تأخذ بنصيحتها هى على الأقل فى نقدها (الكتاب المعاصرون ، ص ١٤٩ ؛ تايمز ليترى سبلمنت ، ٥ فبراير ١٩٢٠)، إنها قارئة هائلة، وهى تستعرض محللة حتى الروايات المتوسطة بصبر وتعاطف ، وعروضها التحليلية للروائيين المنسيين من أمثال اليانورموردونت ، و ل . ب . چاكس ، و إ . توريس ، وليونارد مريك والروائيين اللذين لا نزال نذكرهما : فرانك سوينرتون ، وچوزيف هرجشايمر هى عروض تحليلية متسامحة للغاية، وإن لم يخل الأمر إطلاقًا من بعض التحفظات (انظر : الكتّاب المعاصرون فى صفحات متعددة) . ولقد « ضاقت ذرعًا وهى ترى نفسها سجينة مع الدوس هكسلى ، وچويس ، ولورانس »[١١] ، واعتقدت أن الرواية الجديدة قد فشلت فى الحفاظ على وعدها ، وشعرت بأنها تزداد هى عزلة ودون تقدير ، وقد ردّت مستاءة على الهجمات الساخرة ضدها وجماعة

(٩) بل : « فرچينيا وولف » ، المجلد الثانى ، ص ٥٤ .

(١٠) مذكرات كاتبة ، ص ٢٢ ؛ بل : « فرچينيا وولف » ، المجلد الثانى ، ص ٥٤ .

(١١) رسالة بتاريخ نوفمبر ١٩٣٠ فى بل : « فرچينيا وولف » ، المجلد الثانى ، ص ١٦٢ .

بلومزبرى من أمثال ويندام لويس أو التعليقات التنديدية فى مجلة (سكروتنى) [١٢] ، ومجموعتا المقالات التى أشرفت بنفسها على جمعها « القارئ العام » (١٩٢٥) و « القارئ العام الثانى » (١٩٣٢) قد جرى ترتيبها ترتيبًا تاريخيًا للمؤلفين موضع البحث ، ففى مقال عنوانه « مراحل الرواية » (١٩٢٩) قد صنَّفت الروائيين الإنجليز والأجانب كما لو كانوا ماثلين معًا فى أرفف كتبها ، وعلى أية حال فإن علم النماذج الشخصية المجرد بوضوح أدى إلى نوع الرواية التى تفضلها هى وتمارسها ، لقد بدأت « برواة الحقيقة » : ديفو ، وموباسان ، وترولوب ، وناقشت « الرومانسيين » : سكوت ، وستيفنسون ، والسيدة رادكليف ؛ وعلقت بإيجاز على « تجار الشخصية والكوميديين : ديكنز ، وچين أوستن ، وچورچ إليوت ، وعلى « السيكولوچيين » من أمثال : هنرى چيمز ، وبروست ، ودوستويفسكى ؛ وعلى « الساخرين والخياليين الشاطحين » : بيكون وسترن ، وأخيراً على « الشعراء » تولستوى ، ومرديث ، وإميل برونتى ، وملفيل ، ومرة أخرى بروست ، وعلى أى حال فقد انتهت إلى الاعتراف بحتمية المحاكاة : « إن الرواية هى الشكل الوحيد للفن (ولقد نسيت الفيلم) الذى يسعى إلى أن يجعلنا نعتقد أنه يعطى تسجيلاً كاملاً وحقيقيًا لحياة شخصية حقيقية » ، و « من المحتم أن القارئ ... يجب أن يواصل الشعور على نحو ما يحس به فى الحياة » ، لكن على الروائى أن يتحطم فى المشاركة الوجدانية الإنسانية » ، « حقيقة إن العلاقة الأولى التى نقرأها فى قارىء له جدارة هى أن نشعر بهذه السيطرة على العقل علينا ، إن الحاجز بيننا، وبين الكتاب يزداد ارتفاعًا » ، و« التوازن بين قوة دفعنا إلى تماس لصيق بالحياة » و « الأسلوب والترتيب والغناء » يعّد الإنجاز الرئيسى للروائى العظيم الذى يعطينا « زبدة » الحياة ، وكذلك « ابتداع » الحياة ، (القارئ العام ص ١٤١ - ١٤٥ وفى مواضع أخرى عديدة) وفى تعليقها على كتاب برسى لوك « حرفة الرواية » (١٩٢١)،

(١٢) الكتَّاب المعاصرون (ص ٢٢٠ - ٢٢١) وفى تشير إلى « رجال بدون فن » ، أكتوبر ١٩٣٤ : بل : « فرچينيا وولف » ، الجزء الثانى ، ص ١٦٨، وواضح أنها تشير إلى ميوريل س. براد بروكس وتعليقاته على رواية « أمواج » فى مجلة (سكروتنى) ، العدد الأول (١٩٣٢) ص ٣٦ « ما من شخصيات صلبة ، ما من مواقف محددة بوضوح من بناء للمشاعر ، مجرد الإحساس فى الفراغ » .

وهو الكتاب الذى عرض لمفهوم هنرى چيمز عن الرواية بأكبر تأكيد تعترف فرچينيا وولف بأن الروايات «حافلة بالإغراءات ، ونحن نتبيّن أنفسنا مع هذا الشخص أو ذاك»، و « الكتاب نفسه ، الشكل يفلت منا » على نحو ما تشكى لوك ، لكنها لم تعبأ بمصطلح (الشكل) الذى يُظن - على نحو خاطئ - أنه صادر عن الفنون البصرية (كما لو لم يوجد أفلاطون وأرسطو) ، والشكل يوحى لها بالحالة البصرية والسكونية ، وهى تفكر فى الرواية على أنها مُشَكَّلة فى « السيرة نفسها للقراءة نفسها » ، وهذا مفهوم حديث جداً ، « ليس الشكل هو ما ترون ، بل الانفعال الذى تشعرون به » ، غير أنها تقول إن وراء الانفعال يوجد « شىء ما رغم أن الانفعال هو الذى يلهمه ويهيئه ويرتبه ويؤلفه »، والذى « يثبت انفعالات معينة فى العلاقات الحقة مع بعضها البعض » ، وهى نتيجة لم ترد أن تسميها : (الشكل) ، بل بالأحرى (الفن) (اللحظة ومقالات أخرى ، ص ١٥٧، ١٥٨ - ١٥٩) .

وكثير من أحكامها عن الروائيين قائم على جواب عن سؤال ما إذا كان هذا التوازن الحق بين الحياة والفن يتحقق، أو ما إذا كان هناك ترجيح لواحد على الآخر مما يقلب الأمور ؟ وبالنسبة لصداقتها مع إ . م. فورستر فإن عرضها التحليلى لكتاب «جوانب الرواية» هو تنديد به على نحو يدعو للدهشة ، إنها تتشكى من أن فورستر صامت بشأن لغة الروائى ، إنه يحرم النماذج التى تعبأ بها ، والجمال هو موضوع شكّه ، « إن الرواية يجرى تناولها على أنها شىء طفيلى يستمد مادته من الحياة، ويجب العرفان بهذا بأن يكون هناك تشابه مع الحياة أو يختفى » ، وهى بدون أن تقصر نفسها على فورستر تخلص إلى أنه « إذا كان النقد الإنجليزى أقل محلية، وأقل اجتهاداً لحماية حقوق يرضيه بتسميته الحياة فإن الروائى يجب أن يكون أكثر جرأة أيضًا ، إنه يجب أن يتنحى تمامًا عن مائدة الشاى الأبدية ، على القصة أن تتأرجح ؛ والحبكة يجب أن تتقوّض ، والتحطم قد يخيم على الشخصيات ؛ بالاختصار إن الرواية يجب أن تصبح عملاً فنيًا » (اللحظة ومقالات أخرى ، ص ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢) هذا هو ما تريد أن تحققه هى حتى بأى ثمن ، وفورستر فى روايته « نهاية هواردز » « قد سجل الكثير جداً والحَرْفى جداً » ، وهو يتأرجح بين الواقعية والرمزية .

« إن التردد مميت ، وذلك لأننا نشك فى كلا الأمرين : الحقيقى والزخرفى » (موت العثة ، ص ١٦٩) وهو التباس تعده فشلاً بل حتى كارثة : إنها تصر دائمًا على التماسك والتآزر ومراعاة منظور الكاتب ولا تجد إلا كتاباً أقل يقدمون نوعين مختلفين من الواقع فى الكتاب نفسه (القارئ العام ، ص ٣٣٦) ، ويعجب الإنسان ما إذا كانت تحذّر نفسها ضد الأخطار الناجمة عن رواياتها هى .

إن توازن الحياة والفن هو معيار ، وهناك معيار آخر هو تناقض الأنماط القومية والتقاليد ، وفرچينيا وولف على وعى تام بنوع طابع الرواية الإنجليزية فى القرن التاسع عشر ، كل الروائيين كانوا « من الطبقة الوسطى الموسرة تمامًا » ، وهى ترحب بالاختفاء التام للطبقات ولا تأسف على هذا ، ومن المحتمل تمامًا « أن تكون هذه هى نهاية الرواية كما تعرفها » ، إنها قد تتلاشى مثل الدراما الشعرية (اللحظة ومقالات أخرى ، ص ١٣٢ ، ١٥١) ، وفرچينيا وولف تختتم ساخرة فيما يتعلق « ببنات أخت النبلاء من طبقة إيرل وأبناء عم الچنرالات » فى الرواية الإنجليزية . « إن جهلنا بالارستقراطية لا شىء بالمقارنة مع الجهل بالطبقات العاملة » . « لا يوجد أى سيد نبيل عند ديكنز ؛ ولا يوجد رجال عاملين عند ثاكرى ، والإنسان يتردد فى تسمية جبراير سيدة من طبقة الهوانم » . ولا تستطيع فرچينيا وولف أن تَخْلُص إلا بالتعجب من « فن العصر الديمقراطى الحق » (القارئ العام الثانى ، ص ١٩٣ ، ١٩٦ ، ١٩٧) .

ومع هذا فإنّها تقترح علاجًا واحداً ضد محدوديات الرواية الإنجليزية : الرواية الروسية ، إنها تنتمى للمتحمسين الإنجليز الأوائل للرواية الروسية ، وانجرفت لابترجنيف وتولستوى و دوستويفسكى وتشيكوف فحسب ، بل أيضًا بالتعميمات المندفعة عن النفس الروسية و « التصور الجديد الشامل للرواية » ، « الأكثر سلامة ، والأكثر عمقًا مما عندنا » . إنها تتساءل : هل يمكن لأية رواية إنجليزية أن تبقى فى أتون ذلك الإخلاص القوى المهيمن » ، « تبجيل الاحترام الذى لا ينحرف عن الحقيقة » (القارئ العام ، ص ٤٩ ، ٥٠) وهى فى مقالها الشهير «وجهة النظر الروسية» يصل التحمس إلى مستنقع شديد ، وتصبح التعميمات فى الغالب موضع الشك ،

« إن البساطة وغيبة الجهد والافتراض بأنّه فى عالم ينفجر بالبؤس فإن الدعوة الرئيسية الملقاه على عاتقنا هى فهم الرّفاق الذين يعانون (وليس بالعقل - فالأمر سهل بالنسبة للعقل - بل بالقلب) ، هذه هى السحابة التى تخيم على كل الأدب الروسى » . ومن الأكليشيهات أن نتحدث عن النفس و «على أنها الطابع الرئيسى للرواية الروسية» . وخطأ أن نقول إنه فى الرواية الروسية « لا يوجد شىء من تلك القسْمة المحكمة بين الحُسْن والسوء التى اعتدنا عليها » (القارىء العام ، ص ١٧٣ ، ١٧٧ ، ١٧٨) والتقابل الذى نرسمه بين أنابيلا فى رواية فورد « من الشفقة أنها عاهرة » ورواية « آنا كارنينا » لتولستوى هو تقابل لا يقبل المقارنة . إن البنت الإنجليزية مسطحة وفجة، وكأنها وجه مرسوم على ورقة اللعب ؛ إنها بلا عمق ، بدون غضب ، بدون تعقيد » ، بينما « المرأة الروسية من لحم ودم ، هى عصبية ومزاجية، ولها قلب وفم ومخ وجسم وعقل » (ص ٦١) ، وتبدو الرواية الإنجليزية والرواية الروسية فى نظرها « متباعدتين على نحو هائل » رغم أنها تقيم الرواية الإنجليزية أحيانًا على أنها « ابتهاج طبيعى فى الفكاهة والكوميديا ، فى جمال الأرض ، فى أوجه النشاط العقلى ، وفى روائع الجسم » ، وتفترض أن هذا غائب عن الروس (ص ١٥٣) .

ولحسن الحظ ، فإن هذه التعميمات المكتسحة تتعدل فى المقالات العديدة عن المؤلفين الأفراد ، فهى تتبين الفرق بين دوستويفسكى وتولستوى وتصوغ هذا فى إطار مستمد من نقيض مرجكوفسكى « إن الحياة تُهيمن على تولستوى، كما تهيمن النفس على دوستويفسكى » وواضح أن فرجينيا وولف تفضل : ترجنيف ، وتولستوى ، وتشيكوف على دوستويفسكى . ولقد أعجبت بتولستوى على أنه « أعظم الروائيين » (القارئ العام ، ص ١٨١ ، ص ١٧٩) ، باعتباره « عبقرية بكرًا ؛ ولهذا فهو أكثر إثارة للقلق ، أكثر إثارة (للدهشة) ، أكثر إثارة لدوى الرعد ، حتى فى الفن ، حتى فى الأدب عن أى كاتب آخر (مذكرات كاتبة ، ص ٣١٩) وهى تستعرض بالتحليل ترجمة لرواية (القوقازيون) وتعجب ببصيرة تولستوى : « ما من شىء يبدو أنه يفلت منه » (تايمز ليترى سبلمنت ، أول فبراير ١٩١٧) أما دوستويفسكى فهو بالأحرى يذهلها ويحيرها، وأخيراً تعترف بأن المرء لا يستطيع أن يقرأ دوستويفسكى

مرة أخرى بعد قراءة تـرجـنيف « الذى كتب وأعــاد الكتــابــة لتوضــيح حــقـيـقـة ما هو جـوهرى ، غير أن (دستويفسكى يقول إن كل شىء هو مهم » (مذكرات كاتبة ، ص ٢٠٣) ، وهى تقف فى صف ترجنيف ، فى صف « موهبته النادرة فى عمل التماثل والتـوازن » – وترجنيف هو الذى كُتُـبـه ليست « تتـابـعًا للأحداث » بل إنهـا تتـابع للانفعالات التى تشع من شخصـيـة ما تكون فى قلب الأحداث » (فراش موت القائد ومقالات أخرى ، ص ٥٤) . ومن المفروض مثل شـخصية السيدة رامزى فى روايتـهـا « إلى الفنار » أو السيدة (داللواى وقد عرضت فرجينيا وولف بالتحليل مجلدين لترجمة كونستـانس جارنيت لأعمال دوستـويفسكى الثانوية ، ولقد مـدحت على نحـو روتينى معتدل قصته « الزوج الأبدى » لما فيها من بصيرة « بالعلم السفلى التحتى المزدحم لوعى العقل حيث تتحـرك الرغبات والدوافع بشكل أعمى تحت التربة » ، « إن الحدس هو المصطلح الذى يجب أن نطبقه على عبقرية دوستويفسكى بأفضل ما فيه » ، لكنهـا لا تــعــرف ماذا تفعل إزاء روايتــه « المثُل » : « إن كل آليتها المدهشة تبدو أنها تدور فى الهواء بلا جدوى » ، وهى تبدو لها على أنهـا « فشل شديد يدفع كل مـا فيـهـا من براعــة وأصـــالة مدهـشـة » (تايمز ليتررى سبلمنت ٧ من يونيو ١٩١٧) وهى لا تعبأ بقصة (المقامر) أيضًا؛ والتى تبدو لها « عملاً من الدرجة الثانية لكاتب عظيم » ، « وهى لا تستحق القراءة إلا لأنها تتيح فرصة لنا لخير نقد لروائعه » ، وهى تعرف أن قصة (المقامر) قد كتبت ناقصة سرعة فريدة فى الأغلب ؛ وهى تعتقد أن « هناك عاطفة تندفع فى عنف، ومشاهدة تقع على حافة الميلودراما، وشخوصه يهمن عليهم جنون مطبق أو صَرَعُ » ، « إن السيطرة على هذا الاتجاه لا يتـوافـر عند دوسـتـويفسكى ، كـمـا هو مـوجـود دائمًـا عند تولسـتـوى ، غـرض مـحـورى يجعل المدى الكلى مـحـوريًـا فى بؤرة واحــدة » (تايمـز ليتــررى سبـلمنت ١١ أكتوبر ١٩١٧) وهى فى عروضها التحليلية لقصص تشيكوف تفرق بينها بحساسية، وتدافع عن نهاياتها غير الحاسمة « رغم أنها تتركنا نشعر بالكآبة وربما بعدم اليقين ، ومع هذا تقدم – على نحو أو آخر – موضعًا مريحًا للعقــل ، شيئًا صلبًا يلقى بظل التأمــل والتفكير » (تايمـز ليتررى سبلـمنت ٤ من أغسطس ١٩١٩) .

ولقد شغلها كثيراً التقابل الإنجليزى - الروسى على نحو يكاد يكون مماثلاً لانشغالها بالتقابل الذكر - الأنثى ، ولا نحتاج هنا إلى أن نتحدث عن مطالبها بالدعوة للمساواة بين الرجل والمرأة ، والحديث عن روايتها « غرفة خاصة لإنسان وحده » وعن دعاويها من أجل « الفراغ والمال وغرفة لأنفسهن » حتى يمكن للنساء أن يكتبن؛ وليس فحسب من أجل منفذ من المظالم فى روايات « أراض صالحة للانفعالات الشخصية » ولكن أيضًا كى يكن هناك كاتبات يمكن لهن أن يدافعن عن معناهن الخاص بالقيم حتى فى السياسة والنقد الإجماعى ، واللوائى يمكن لهن أخيراً أن يحققن نزاهة أكبر يمكن أن تشجع الروح الشعرية » وتجعلهن يتحدثن عن « مصيرنا ومعنى حياتنا » ، وفرچينيا وولف واعية بالفعل بالنواقص والقيود التى يفرضها القانون، والعادة على الكاتبات من النساء فى الماضى ، لكنها تنشد التأثير على الاستياء وتأكيد الذات على الكاتبات من النساء ، « إن الرؤية تفقد تكاملها التام، ومعها تفقد أشد صفاتها الجوهرية كعمل فنى » لكن فرچينيا وولف كانت لها عقليتان عن قضية المرأة فى الأدب ، فأحيانًا كانت تريد أدبًا أنثويًا رغم أن لديها شكوكًا عن أى خصائص عامة مشتركة للكتابات النسائية فى الماضى : « لا يوجد شىء مشترك لدى جين أوستن مع چورچ إليوت ، وچورچ إليوت كانت على أقصى نقيض مع إميلى برونتى » ، لكنها تتشكى أيضًا - ليس على نحو جاد جداً ، على ما يأمل المرء - من « العبارة التى يكتبها الرجال ؛ إنها متسيّبة للغاية ، ثقيلة للغاية ، طنانة للغاية بالنسبة لاستخدام المرأة » (القارئ العام ، ص ٨٤ ، ص ٨٣ ، ص ٨٠ ، ص ٧٨ ، ص ٨١) . « إن شارلوت برونتى بموهبتها الجميلة فى النثر ، تزلّ وتقع ضحية سلامها الفج الذى فى يدها . وارتكبت چورچ إليوت فظائع بها تفوق الوصف » (غرفة خاصة لإنسان وحده ، ص ٨٠) ، وفرچينيا وولف تمتدح دوروثى ريتشاردسون : « لقد ابتكرت أو إذا لم تكن قد ابتكرت فقد طورت وطبقت من خلال استخدامها جملة يمكن أن نسميها الجملة السيكولوچية للجنس الأنثوى » (نيشن أند أثينا ، ١٩ مايو ١٩٢٣) ولحسن الحظ فإن جين أوستن وإميلى برونتى لم تكونا تحاولان أن تكتبا أشبه بالرجال (غرفة خاصة بالإنسان ، ص ١١٢) ، وفرچينيا وولف تكرر صراحة الكتّاب الذكوريين الواعين

بذاتهم : د . هـ . لورانس ، نورمان دوجلاس ، چيمز چويس ، وهى فى عرض نقدى جاء لرواية هينجواى « ستشرق الشمس ثانية » لا تعترض فحسب على شخوصه الفجيّن والمسطحين، وتقنيته التقليدية بل تعترض أيضاً على إحساسه المفحم بالذكورة (الجرانيت وقوس قزح ، ص ٩٠ – ٩٢) ، ولكن بشكل أقصى تستطيع أن تناقض نفسها وتقول « إن الكاتب لا جنس له من ناحية الذكورة أو الأنوثة » ، « إن أعظم الكتاب لا يركزون على الجنس سواء الرجل أو المرأة » (القارئ العام ، ص ٢٠٨ ؛ الجرانيت وقوس قزح ، ص ٩٠) ، « إن أى تركيز سواء على الزهو أو الخجل، وهو ينحط بشكل واع على جنس الكاتب ليس مثيراً فحسب ؛ بل هو أيضاً من نافلة القول » (الكتّاب المعاصرون ، ص ٢٦) وهى تقتبس محبذة قول كولروج إن « العقلية العظيمة يجب أن تكون خنثوية » (تايمز ليترى سبلمنت ٧ من فبراير ١٩١٨) ، وعلى الأقل نظرياً وتخيلياً فى كتبها تغلبت على الانقسام بين الجنسين .

لقد كانت فرچينيا وولف مهتمة أساساً بالرواية وسيرة الحياة ، واهتمامها بالشعر على الأقل فى نقدها المطبوع محدود وروتينى ، وهى تعتقد أن « القليل جداً مما له قيمة قد قُبل عن الشعر منذ أن بدأ العالم » (القارئ العام الثانى ، ص ٢١٨) ، وهى لم تضف إلى هذا الرصيد الهزيل ، وهى قد تحيرت من جراء مجرد وجود القافية؛ والتى تبدو لها « الأعلى أنها طفولية فحسب ، بل لا مجدية » ، واعتبرت إيقاع الشاعر « الذى يُبقى على طرقه المستمر على أرضية العقل » هو المميز الجوهرى . إن الشعر الحديث يقلص علاقته بالحياة، وهى قد استوعبته النفس ، وهى تقول إن الشعراء الأقدم كتبوا عن الناس الآخرين ؛ على سبيل المثال بايرون فى « دون چوان » أو « چورچ كراب » ، وهى تطلب من الشاعر الجديد أن يستخرج من نفسه – وإن كان « بعد إعداد طويل ومثابرة مع النفس » – مثلما فعل شكسبير عندما « دفعه هاملت وفالستاف وكليوبترا إلى المعرفة » باللغة الإنجليزية (موت العثة ، ص ٢١٠ ، ص ٢١٢ ، ص ٢١٤ ، ص ٢٠٢ ، ص ٢٢٣) ، وقد اهتزت فرچينيا وولف من جراء التعبيرات الفجة والسوقية فى الشعر الحديث ، وهى مستاءة من قبحه ، « إن عندليب إليوت يغنى (زق ، زق لآذان قذرة) » (الجرانيت وقوس قزح ، ص ١٦) ، وقد تحيرت من جراء غموضه،

وهى قد اندفعت بصفة خاصة نحو (التدميرية) و (الفراغ) الخاصين بجماعة أكسفورد ومن بينهم لوى ماكنيس للاستهجان الخاص (اللحظة ومقالات أخرى ، ص ١٤٥ ، ص ١٤٢) . ولكن هذا النقص فى التعاطف الوجدانى مع الشعر الحديث بما فى ذلك بيتس، وت. س . إليوت لا يجب أن يطمس تقديرها للشعراء القصاصين من أمثال تشوسر أو إليزابيت باريت براوننج وقصيدتها « أورور رالى » (١٣) حاولت أن تنقذها من هوة النسيان، أو إعجابها بالشاعر دَنْ الذى « لا يزال يثير الاهتمام والاشمئزاز والاحتقار والإعجاب » (القارئ العام الثانى ، ص ١٨٢ - ١٩٢ ، ٣٠) ، ولقد دافعت عن المجاز فى قصيدة سبنسر « الملكة الجنية » : « إن العواطف قد تحولت فأصبحت بشرًا » ، وهى تكتسب اتساعًا وتجردًا عن التَشَخْصُن ، « من ذا الذى سوف يقول إن هذه القصيدة هى أقل القصائد طبيعية، وأقلها واقعية ؟ » ، لكنها تكرر الشكل المقطعى للقصيدة . « إن النظم يصبح للحظة حصانًا خشبيًا هزازًا » . إننا محصورون فى « وعى مستمر واحد هو وعى سبنسر » (اللحظة ومقالات أخرى ، ص ٢٨ ، ٢٩) وهى مرارًا وتكرارًا تبدى تفضيلها للرواية والدراما؛ لأنهما يقتضيان من الكتاب أن يدخل فى عقول الناس الآخرين .

وهذا أيضًا مثالها فى النقد ، « لا تُمْلِ على مؤلف ؛ حاول أن تصبح معه . كن عامله ، رفيقه وشريكه » . و « فى كل موضع آخر قد نكون مقيدين بالقوانين والأعراف ، وهناك (فى الفن) لا نجد أيًا من هذا » (القارئ العام الثانى ، ص ٢٣٥ ، ص ٢٣٤) ويبدو أن فرچينيا وولف تستجيب للتراث المنحدر من لامب وهازلت عبر سنت - بوف وباتر إلى أصدقائها . غير أن مقال فرچينيا وولف عن هازلت هو مقال مفرط فى الانتقاد لشخوصه وعقله؛ فهو يبدو لها عقلية منقسمة ومتنافرة مع وجود « الكثير من الطاقة ، ومع هذا يوجد القليل من الحب لعمله » ومقالاته « جافة ، مزخرفة ، فى إيقاعها » . وهى لا تحبذ عقليته المنغلقة - « إنها عقليته الخاصة وقد تجمدت » (القارئ العام

(١٣) رواية شعرية بالشعر المرسل من تأليف إليزابيث براوننج عام ١٨٥٦ ، وقد عبرت المؤلفة من خلالها عن أفكارها فى عدة موضوعات . (المترجم)

الثانى ، ص ١٦٠ ، ١٦٢ ، ١٦٣) ، لكنها ترفض برقة وبإصرار الانشغالات الأخلاقية والسياسة عنْد مأكولى ومانيو أرنولد ومالدى أبيها من « صراحة مفرطة » ، ومبدأها هو « ببساطة أن المقال يجب أن يبث لذة » ، « إنه ليس واقعة ملقاة ، ليس عقيدة تمزّق سطح النسيج » ، « يجب أن يكون خاليًا من الغباء والموت وأثقال المادة الخارجية » ، لكن من المؤكد أن هذه الفقرة تمجد مثال إبهاج القارئ بسطح ناعم من عدم الالتزام، غير ملائم لتطبيقها الفعلى ، وهى فى العرض التحليلى نفسه تستهجن كتّاب المقالات المتكلفين فى عصرها بمصطلحات عنيفة غير معتادة فى كتاباتها « إننا نصاب بالغثيان من مرأى الشخصيات التافهة التى تنحل فى أبدية الطباعة » . وهى تطالب « بهيكل » ، « بالتصاق شديد بفكرة ما » ، بل حتى « بقناعة عنيدة » (القارئ العام ، ص ٢١٩ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٦) ، وهى بمدحها لنقد كولردج على أنه « أكبر نقد روحى فى اللغة » وملاحظاته عن شكسبير على أنه « النقدات الوحيدة التى تستحق القراءة مع صوت التمثيلية الذى لا يزال يدوى فى الآذان » ، وهى تصوغ قوته « فى تبديه، وهو يبرز للنور ما كان موجوداً من قبل ، بدل فرض أى شىء من الخارج » (تايمز ليترري سبلمنت ٧ من فبراير ١٩١٨) وهى تستعرض محللة كتاب « النقد الإبداعى » لسبينجارن تستطيع أن تصادق على تصور النقد المؤسس « بفضل سانت - بوف والآخرين » ، نحن نحاول أن ندخل فى عقل الكاتب ونتبينُ كل عمل فنى بذاته والحكم على أساس : إلى أى حد قد نجح كل فنان فى غرضه ؟ » ، وهذا تكرار للصياغات المشهورة التى جرحها جوته، وهى تخلُصُ إلى أن النقد ليس إبداعًا ، بل « تفسير للفن » (تايمز ليترري سبلمنت ٧ من يونيو ١٩١٧) .

وبالرغم من أن فرجينيا وولف قد لا تكون ساهمت على نحو مهم فى نظرية للأدب، أو حتى للرواية فإنها أكملت مهمة الناقد : لقد شخصت كثيراً من الروائيين الأساسيين، وحكمت عليهم بدقة، وقد مزجت التَشَخْصُن والتفسير، وأحيانًا قد تكون متعسّفة أو هوائية ، لكنها فى حيز مقالاتها حققت ما أثبتت به عند هازلت أنه قد نجح فيما يعمله : « لقد استخلص الصفة الفريدة لمؤلفه، وطبعها بقوة » (القارئ العام الثانى ، ص ١٦٥).

المصادر والمراجع

- *A Room with a View* (1920).
- *The Common Reader* (1925). Penguin ed. (1938). cited as *CR.*
- A Room of One's Own (1929). Cited as *ROO.*
- *The Second Common Reader* (1932). Harvest Book ed. (1956). cited as *SCR.*
- *The Death of the Moth* (1942). Harvest Book ed. (1974). cited as *DM.*
- *The Momait and Otheer Essays* (1948). Harvest Book ed. (1974). cited as *M.*
- *The Captain's Death Bed and Other Essays* (1950). Harvest Book ed. (1950), cited as *CDB.*
- *A Writer's Diary,* ed. Leonard Woolf (1954). Cited as *WD.*
- *Granite and Rainbou* (1958). Harvest Book ed. (1975), cited as *GR.*
- *Contemporary Writers.* preface by Jean Guiguet (1965). Cited as *CW.*
- *The Letters of Virginia Woolf,* ed. Nigel Nicolson (1975-81). Vol. 1 (1888-1912) contains little of interest for the study of her criticism. Cited as *Letters.*
- David Daiches. *Virginia Woolf* (1942).
- B. J. Kirkpatrick. *Virginia Woolf : A Bibliography* (1957). Invaluable for locating the uncollected reviews. Of the 375 articles listed there, 208 have been reprinted in the collections listed above.
- Dorothy Brewster. *Virginia Woolf* (1962).
- Jean Guiguet. *Virginia Woolf et son oeuvre* (1962). Engl. trans. by Jean Stewart (1965).
- Quentin Bell. *Virginia Woolf : A Bibliography.* 2 vols. (1972). Contains much new information.

إدوارد مورچان فورستر

(١٨٧٩ - ١٩٧٠)

يبدو أن إ.م. فورستر يأخذ بوجهة النظر الجمالية على نحو أكثر تطرفًا عن الأعضاء الآخرين فى جماعة بلومزبرى ، وهناك خطبة متأخرة (١٩٤٩) بدا فيها هذا الإعلان : « إننى أؤمن بالفن للفن » ، ويجرى الموضوع بالمصادقة على وجهة النظر القائلة : « إن العمل الفنى – مهما يكن الأمر – هو ذاتية قائمة بذاتها، له حياة خاصة به يفرضها عليه مبدعوه ، إن له نظامًا داخليًا . قد يكون له شكل خارجى » (تحيتان للديمقراطية ، ص ٩٦) ، والمحاضرة تكرر عبارة أكثر مَدحًا بكثير : « إن القصيدة لا تشير إلى شيء سوى ذاتها » ، وقد ضرب مثلاً بقصيدة « البحار القديم » [(١)] وقال : «نكون معها قد دخلنا عالمًا لا يدلى بإجابات إلا وفق قوانينه الخاصة، ويعزز نفسه ويتماسك داخليًا، وله معيار جديد للصدق » (ص ٨٩) ، « إن نظام الفن وتناغمه الباطنى يتعارض بوضوح مع فوضى المجتمع » ، إن أثينا القديمة تسببت فى مأزق ، لكن مسرحية « أنتيجون » وقفت فى وجه هذا ، لقد تسبَّبت روما عصر النهضة فى أزمة ، لكن سقف كنيسة سيستينى تم رسمه ، ولقد تسبب چيمز الأول فى أزمة ، ولكن كانت هناك مسرحية «ماكبث» ، ولقد كان هناك لويس الرابع عشر، ولكن كانت هناك مسرحية « فيدرا » (ص ٩٩–١٠٠) . وهكذا يبحث النقد « الموضوع فى ذاته كذاتية، ويقول لنا ما يمكن عن حياته ، والهدف الثانى هو هدف ثانوى : علاقة الأشياء ببقية العالم » ، الظروف الاجتماعية ، سيرة حياة المؤلف، وما إلى ذلك مما يجعل النقد ينزلق إلى علم النفس أو التاريخ ، ومثل هذا النقد ربما كانت علاقة بالشيء الموضوع ، ولكن « لم تعد له علاقة بالعمل الفنى » (تحيتان للديمقراطية ، ص ١٢٣) ، وهناك تفرقة غريبة (ناجمة من مذهب الظاهريات الذى لا يكاد يعرف عنه فورستر شيئًا) بين الموضوع الفنى والعمل الفنى ، والموضوع الجمالى محتوى فيه .

إن التركيز على العمل الفنى القائم بذاته أفضى بفورستر إلى رفض لا يمكن تجنبه بأية وسيلة لتاريخية الفن ، وفى صورة شهيرة عند بداية محاضراته « مظاهر الرواية » (١٩٢٧) يطلب منا أن نتصور الروائيين الإنجليز « وهم جلوس معًا فى غرفة ،

(١) هى قصيدة لكولردج ظهرت أولاً عام ١٧٩٨ فى كتاب كولردج ووردزورث « القصائد الغنائية » . (المترجم)

غرفة دائرية ، من نوع غرفة القراءة فى المتحف البريطانى ، وكلهم يكتبون رواياتهم فى وقت واحـد » (مظاهر الرواية ، ص ١٢) ، وهذه الصـورة تطورت تعنى أنه « طوال التاريخ كله فإن الكتّاب بينما يكتبون يشعرون بنفس الشعور بشكل أو بآخر » وذلك أن الطبيعة الإنسانية لا تتغير ، وهناك حقيقة جزئية فى شعار « التاريخ يتطور والفن يظل ثابتًا » (ص ٢٣ ؛ وانظر ١٥٧ - ١٥٨) وهكذا نجـد فـورسـتـر على الأمل من أجل أغراض تلك المحاضرات يستبعد « التصنيف بالتاريخ المتسلسل » وأية محاولات « لربط أى كتاب بتاريخ زمنه، وبالأحداث في حياة مؤلفه، وبالأحداث التى يصفها ، وفوق كل شيء بنزوع ما » ، « إن أربعة قرون ليست شيئًا فى حياة جنسنا، ولا تنتج مجالاً لأى تغـيـر مـحـسـوب » (ص ١٥ ، ص ١٧ ، ص ٢٤) هو تـأكـيـد المبـالـغ على الثـبـات . ويستـجيب فورسـتـر لمتطلبات ت. اس . إليوت من أن الناقد يرى الأدب « ليس كنتاج للزمن ، بل لرؤيته فيما يجاوز الزمن »(٢) ، وهو يندد بالحياة فى الزمـن عـلى نحو ما هى « منحطة ومتدنية بوضوح » بالنسبة « لحياة القيم » حتى إنه يستطيع أن يقلل دور الحكاية ، ويتبين مـا تسـعى إليـه جرترود شتين لإلغـاء الزمن ، وإن كان يـعد تجاربـها فاشلة» (ص ٤١ - ٤٢) ، والعداء للزمن أفضى عند فورستر إلى تفضيل المكان فى الرواية ، ليس الشكل المكانى الذى أوضحـه فيـمـا بعد چوزيف فرانك عند فلوبير أو چويس ، بل المكان بالمعنى الجغرافى البسيط ، يـقـول لنا فورسـتـر « إن الساحـة هى سيد رواية (الحرب والسلام) لتولستوى وليس الزمن » والسبب فى أن نهاية رواية تولستوى - بالرغم من التآكل النسبى لنيقولاى وناتاشا - ليست داعية إلى الاكتئاب هو أن الرواية « قـد امتدت عبر الساحة، وكذلك عبر الزمـان إلى أن تم إرعـابنا وهو يبهجنا ويخلّف وراءه تـأثيراً أشبه بالموسيقى » (ص ٣٩) ، ولكن هذا خيال غريب : فنيقولاى وناتاشا لا ينهيان الرواية ، إن الرواية تنتهى ونيقولاى يفكر فى أبيـه أنـدريه « وهو يتطلع ليعمل شيئًا يمكنه به حتى أن يرضى » ، وفورستر يتحامل هنا ضد مناقشة برسى لوبوك فى كتابه « حرفة الرواية » (١٩٢١) حيـث يتـحـدث لـوبـوك عن « الشباب والاكتهال ، ومد وجزر الموجة السائدة » على أنه موضـوع رواية تولستوى

(٢) لظواهر الرواية » ، ص ٢٥ ؛ انظر : إليوت : « الغابة المقدسة » (١٩٢٠) ، ص ١٤ من التصدير .

(ص٣١) لكن الاســتجـابــة « لساحة روسيا المتسعة » يبدو أنها مسألة غير ذات معنى نقديًا؛ حيث إن الانتقاص المصاحب لرواية بنيت (قصة الزوجات المسنات) لإظهار تأثير الزمن على الأختين (ص٤٠ ، ٣٩) .

إن فورستر وهو يتصور الأمر على نحو غير تاريخى يستطيع أن يحلل الرواية فى جوانبها الرئيسية : الحكاية ، والناس ، والحبكة ، والشطح الخيالى ، والتنبؤ ، والأنموذج ، والإيقاع هى موضوعاته ، وهو - يتسيّب - يخلط تحليلاً لبنية الرواية بمحاولة رسم الملامح الشخصية الرواية ، وفورستر قانع بالتعريف التافه للرواية بأنها « عمل نثرى خيالى يتجاوز ٥٠ ألف كلمة » ؛ ومن هنا تنكمش مسألة القصة القصيرة أو الأقصوصة بالإضافة إلى استبعاد التأثير الأجنبى على الرواية الإنجليزية (مظاهر الرواية ، ص ١٠) ، وبينما كان يقلل القصة ويعد الحبكة مجرد قصة مع التأكيد المتركز على العالمية » (ص ٨٢) هو يجب أن يعتنى أكثر (بالناس) ، بالشخوص فى الرواية وخير صفحات الكتاب تقول إن الناس فى الرواية يمكن أن « يفهمهم القراء فهمًا كاملاً إذا أراد الرواى ، وحتى ولو كانوا غير كاملين، أو غير حقيقين، فإنه ليست لديهم أى أسرار » وهذا هو السبب فى أن « الروايات حتى لو لم تكن عن الأشرار يمكن أن تغرينا ؛ إنهم يوحون بجنس أكثر استيعابًا وبالتالى أكثر إنسانية طبيعية ، إنهم يعطوننا وهْم حدة القريحة والقوة » (ص ٤٦ ، ٦٢) ، ويشتكى فورستر من أنه من بين الوقائع الرئيسية للحياة - الميلاد ، والطعام ، والنوم ، والحب ، والموت - يستطيع الإنسان أن يعيشها، وطالب مباشرة ومن ثم لا يستطيع أن يزيد فى الطعام والنوم فى الرواية ؛ ومن ثمّ فإن الحب يحتل حجمًا هائلاً على نحو لا تناسب فيه هكذا ، وعلى أية حال يسقط فورستر هذا الموضوع ، ومن هنا يطرح تفرقة بين الشخوص « العميقة والمسطحة » تعنى الأنماط « الفكهة » المتنبأ بها مثل السيدة ميكابر وطالب بالدرستون في « عروس لامرمون » [٣] ؛ والشخوص « العميقة » مثل بكى شارب لها قدرة على الإبهار بطريقة مُقْنعة (ص ٧٥) ، وهناك فروق مماثلة كان قد طرحها من قبل . وألدوس هكسلى هو الأقرب للصواب عندما تحدث فى مقال عن « تشوسر »

(٣) رواية لسير والتر سكوت نشرت عام ١٨١٨ ، ضمن الحلقة الثالثة من مجموعة «حكايات مالك الأرض» . (المترجم) .

(١٩٢٣) عن أنـاتول فـرانس وهو يصـور شـخـوصـه « كـمـا هى على نحـو مـسطح، وليس فى ثلاثة أبـعـاد » بـيـنـمـا شـخـوص تـشـوسـر هى « تخطيطات شـخـوص بأقلّ القـليل، وهى دائـمًـا صـلبـة وذات أبعـاد ثلاثة » [٤] ، غـيـر أن استـعـارة فـورستـر عن (السطحى) ضـد (العـميق) قـد أصبـحت قـائمـة كصيـغـة مخططة .

وفورستر يعد وجهة النظر فى المرتبة الثانية من الأهمية، وهو عن عمد يرفض إصرار لوبوك على مذهب هنرى چيمز . يقول فورستر إن رواية « المنزل المنعزل » رغم أنها « مفككة قطعًا من الناحية المنطقية » ناجحة ؛ بينما رواية « جيد » تظهر الكثير جداً من الوعى الذاتي؛ ولهذا فهى أكثر (أهمية وتشويقًا) . إن لدى الروائى « قدرة التوسط والإدراك الحسّى المُرَخَّم » (حيث وجهة النظر المنحرفة هى علامة مرضية تنم عنه) . إن له « حق المعرفة المتقطعة » (ظواهر الرواية ، ص ٧٧ ، ص ٧٨) ولا يوجد قانون لإجباره على اتخاذ وجهة نظر متناسقة ، غير أن فورستر يصادق على ما يقوله هنرى چيمز عن عقيدة (المؤلف الخارجية) ، وإن كان هذا ليس من صميم قلبه ، لا يجب على الكاتب « أن يحمل القارئ على الثقة به عن شخوصه » . إن فيلدنج وثاكرى يضران رواياتهما « بالتحدث عير المتلطف فى بار الفندق » ، لكنه يعلق (مثل تعليقات هاردى وكونراد) «عن الأحوال التى فى ظلها يعتقد أن الحياة التى يواصلها» مسموح بهـا (ص٧٨ ، ٧٩) إن مـعـيـار الوهم قـد يبـرر هـذه التفـرقة ، ويبـقى غيـر واضح لماذا يستطيع الكاتب أن يتحدث عن الحياة بصفة عامة، ولكن لا يجب أن يعلق على شخوصه .

وفورستر لا يستطيع أن يحافظ على مناقشة جوانب الرواية كبناء متناسق ، وهو صامت صمتًا غريبًا ، حتى عما يمكن للمرء أن يعده أساسيًا ألا وهو لغة الرواية ، كلماتها ، بل إنه بالأحرى يقوم بمحاولة رسم السمات والملامح الخاصة بالرواية . وتحت عنوان « الشطح الخيالى » يدرج كـتـبًا مـتـضـاربة مـثـل : تريـسـتـام شـانـدى » ،

(٤) « على الهامش » (١٩٢٣) اقتباس من م. فيليبسون (مشرفًا) ، « عن الفـن والفـنانين » (١٩٦٠) ، ص ١٤٤ .

و « زليكادويسون » لبيربوم [٥] ، وعن « التنبؤ » قيل شيء ما عن دوستويفسكى ، و د. هـ . لورانس وهما صاحبا الكتابة الروائية التنبؤية الوحيدة اليوم (ظواهر الرواية، ص ١٣٢) ، وعن موبى ديك ومرتفعات وذرنج ، ويتعجب المرء من الصواب فى القول إنه « ما من كتاب عظيم قد اسْتُقْطع من عوالم الجنة والجحيم » أكثر تحدداً من رواية « مرتفعات وذرنج » .

وفى النهاية يوسع فورستر من جانب التأليف الذى يسميه الأنموذج والإيقاع ، ويعلق على طريقة شرتروتشاد فى رواية « السفراء » وتغيير الأماكن، وعلى الإيقاع الذى يحيط بسلاسل بروست الضخمة ، وواضح أنها فوضوية، وغير متماسكة .

والكتاب يحمل حملة شعواء – وإن كان من خلال تعليقات مفردة – على مرديث ويستبعد جويس (عولس هى « محاولة مستحيلة لتغطية العالم بالطمى ») ، وهذه مهمة، باعتبارها تلقى الضوء على ذوق فورستر، ومكانته الخاصة فى تاريخ الرواية الإنجليزية (ظواهر الرواية ، ص ١١٣) ويمكننا بهذا أن ندلى بملاحظات عابرة من مقالات أخرى : مدح چين أوستن « مؤلفته المفضلة » استبعاد والترسكوت ، فقد وجد « شهرته المتصلة من الصعب فهمها » والإعجاب الذى لا حدود له بتولستوى « ما من روائى إنجليزى عظيم عظمة تولستوى » ومدح بروست الذى تبدو روايته « بحثًا عن الزمن المفقود » بالنسبة له على الأرجح ثانى أعظم رواية بعد « الحرب والسلام » (حصاد قرية أبينجر ، ص ١٦٢ . ظواهر الرواية ، ص ٣١ ، ١١ . تحيتان للديمقراطية ، ص ٢٢٦) .

واهتمام فورستر الشخصى بفرچينيا وولف، الذى جرى التعبير عنه فى مقال عن رواياتها الأولى (١٩٢٥) وفى محاضرة احتفالية يظهر تقديره لابتكاراتها ، وهو يعتقد أنها هى الكاتبة الوحيدة (باستثناء چويس) التى حاولت أن تغير شكل الرواية الإنجليزية ، وهو الشكل الثابت الملحوظ من فيلدنج إلى أرنولد (حصاد قرية أبينجر ،

(٥) سير ماكس بيربوم (١٨٧٢ – ١٩٥٦) كاتب فكاهى وكاتب مقالات إنجليزى، وهو يتلو چورج برنارد شو فى النقد الدرامى . (المترجم)

ص ١٢٨) زيادة على ذلك فإن فورستر غير واع بجوانب النقص فيها ، زيادة على ذلك فإن فورستر ليس غير واع بنواقصها ، إنه يشارك فى الرأى العام من أن فرچينيا وولف قد فشلت فى تصوير الناس الأحياء ، « إننى أشعر بأنهم يعيشون بالفعل، ولكن ليس بشكل متواصل » (ص ١٤٤ ، ١٤٩) هذا هو تنازله ، أو يعبر بشكل مختلف فيقول إنها تستطيع أن تعطى « الحياة على الورق » ، ولكن ليس « الحياة الخالدة » على نحو ما أن الشخصية تتذكر فيما بعد نفسها كما يجرى تذكر شخصية « إمّا » على سبيل المثال أو دوروثيا كاسوبون أو صوفيًا وكونستانس فى « حكاية الزوجات المسنات » (ص ١٢٧) زيادة على ذلك إنه يتعاطف مع رفضها للتراث الطبيعى ، إنه يستطيع أن يسخر من سنكلير لويس ، وبطلة « الشارع الرئيسى » يقتبس منها قولها « لقد حملت لقطات لكى أظهرها لك » والتصوير يجرى استبعاده تمامًا « كاتباع الشباب » (تحيتان للديمقراطية ، ص ٢٥٧) .

وعلى نحو مطلق نستطيع أن نخلص إلى أن فورستر رغم دعوته الظاهرة للفن يطبق معايير الواقعية على الأدب، وعلى رواياته الخاصة ، إنه لا يستطيع أن يتهرب منها كروائى، وعلى نحو يدعو إلى الرثاء نوعًا ما يَخْلُص إلى أن « الرواية ليست قادرة على التطور الفنى على غرار الدراما : فإن إنسانيتها أو عظمة ملدتها – استخدم أيًا من العبارتين كما تشاء – يعوقها » (ظواهر الرواية ، ص ١٢٠) ، وهو يدافع عن فرچينيا وولف. إما بقوله إنّها « شاعرة ، تريد أن تكتب شيئًا قريبًا من الرواية بقدر الإمكان » ، أو بقوله « إنها تحب الكتابة ، أو تحب تلقى الإحساسات – الأبصار والأصوات والأذواق – وقد مرّت عبر عقلها ، وهى تحب ربطها وتنظيمها ، ولكن حينئذ يتنازل فيقول إنها لم تتجنب الخطر (قصور الفن) « تلك الهوة التى بلا قاع من الغباء ... حفرة مخيفة حقًا قد يسقط فيها الرياضى دون قصد، ولا يعود أحد يراه » ، ومع ذلك إلى حدٍ ما وفوق كل شىء « إنها تتجنب الحفرة » لأنها تحب الكتابة من أجل الفكاهة لأن « الأسى هو انطلاقها المرح ، كما أنه موضع دراستها » ، وهو تبرير ضعيف يشير إلى النقص المحورى فى نقد فورستر، ورفضه أن يفكر بوضوح عن السيرورة الإبداعية ، عن كيان العمل الفنى ووظيفته » (تحيتان الديمقراطية ، ص ٢٥٨، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٢) .

وهو كتجريبى جيد يستهجن النظرية والنقد ، إن النظريات الجمالية هى « أسرّة بروكروست »[(٦)] وكأمثلة يضربها فورستر فإنه لا يطرح إلا المسائل المهجورة التى أثارتها نضالات تاسو وكورنى مع السلطة والمشاكل السياسة المختلفة الشاقة لدى شوستاكوفتيش ، والنقد عند فورستر له وظيفة تطبيقية واحدة ، « التشريح الحساس للأعمال الفنية » ولكن لا يمكن أن يكون هذا مقصوداً بشكل حرفى ، ذلك أن « العدّة لا شىء والعتية هى كل شىء » فبدون العقية فإن العمل الفنى غير المميز ، « التربية من خلال الأحكام « لن يذهب بعيداً » ، بل إن فورستر يجد قيمة حتى فى الخيال المتدفق المفرط عند والت هويتمان عن بيتهوفن (تحيتان للديمقراطية ، ص ١١٦ ، ١١٧) . إن طموح النقد لكى « يصبح مبدعًا مشاركًا » مستبد باعتباره « شيئًا وقحًا » ، ومطلب النقد أن ينقلنا إلى قلب الفنون يجب ألا يسمح به ، (ص ١٢٤ ، ١٢٧) . إن النقد ليست له إلا فائدة بسيطة للكاتب، ولكن فى الأمور التافهة فحسب ، « إن الهوة بين الحالات الإبداعية والنقدية » (ص١٢٩) لا يوجد جسر لعبورها ، وبالنسبة لفورستر فإنّه الفنان الواعى كما كان يعتبر الإبداع لا شعورياً تماماً ، إنه يستخدم عدة مرات صورة الفنان « وهويدلى بدلو فى اللاشعور » (ص ١٢١ ، ٩١) ، ويقول إن أى مبدع يندهش من إبداعه ، إن قصيدة (كوبلاخان) يجرى استثارتها، وقول كلودل هذا يثبته فى الرأى الذى يذهب إلى أن الحالة النقدية « بعيدة بعداً تاماً عن الإبداع » . (ص ١٢٢ ، ص ١٢٣) . وفشل نقده يحدث عندما يقنع فورستر بحركات تجاه الحب والمحبة كمعايير للنقد، أو يقول لنا بصورة فجّة إن « الروائى يجب أن يستبعدنا » على نحو ما يستبعدنا ديكنز (مظاهر الرواية ، ص ٢٦ ، ٦٧ ، ٧٧) . ويظل فورستر – على الأقل فى نقده – منحصراً فى تراث الواقعية النقدية فى خطاب الإدراكات الأعظم اتساعًا، والأكثر رهافة لدى فرچينيا وولف أو ليتون ستراتشى .

(٦) استناداً إلى أسطورة يونانية فإن بروكروستس هو لص يفرد ضحاياه أو يقلصهم ليجعلهم يتلاءمون مع طول سريره . (المترجم)

المصادر والمراجع

- *Aspects of the Novel* (1927). Reprint ed. (1053). cited as AN.
- *Abinger Harvest* (1936). Penguin ed. (1967), cited as AH.
- *Two Cheers for Democracy* (1951). Penguin ed. (1965), cited as TC.
- Lionel Trilling. *E. M. Forster* (1943).
- Frederick Crew. *E. M. Forster : The Perils of Humanism* (1962). Good remarks on the checks-and-balances notion of the writer's mind (see esp. 93-94).
- Frederick P. W. McDowell. "E. M. Forster's Thoery of Literature," in *Criticism* 8 (1966) : 19-43.
- Wilfred Stone. The *Cave and the Mountain : A Study of E. m. Forster* (1966).
- Two relevant chapters, "Forster's Esthetics" and "Criticism : The Near and Far."

دیزموند ماکارثی

(١٨٧٨ - ١٩٥٢)

يمكن أن يوصف ديزموند ماكارثى بأنه أكثر نقاد الجماعة محافظة ؛ فمفهومه عن النقد من الناحية العملية هو أنه نقد مصطبغ بصبغة أرنولد ، « إنه يجب أن يكون - إلى حد كبير - (نقداً للحياة) ... وأن يكون حديثًا عن الطبيعة الإنسانية ، عن الخير والشر » (النقد، ص ١٥٢) حيث إن الكاتب (يفترض أنه الروائى أو الكاتب المسرحى) سوف « يبدع أو يوحى بمثال متماسك عقلانى » للحياة . وأنا أعتقد بحق أن ماكارثى يلاحظ أننا سنندهش كيف أن الكثير من نقد جوته ، وكولردج ، وسنت - بوف ، وبودلير ، وأرنولد مهتم بهذه المسألة (ص ١٩ ، وانظر ص ٢٨٦ ، ١٥٢) ، إنه معيار النقد لدى چورچ سانتايانا الذى يعجب به ماكارثى باعتباره « أعظم النقاد الأحياء » (ص ١٨) ، وعندما يصوغ ماكارثى فى تصدير أكبر مجموعة طموحه بعنوان «النقد» (١٩٣٢) فإنّه يصوغ مثاله ، وهو بالأحرى يكرر رأى سنت - بوف عن الناقد على أنه « مخلوق بدون منزل روحى » وأن « نقطة الشرف ليست إطلاقًا البحث عن شخص » يكون « أول إلزام له هو السماح لنفسه إن يكون مستوعبًا فى رؤية الكاتب » . وما هو يهم على نحو أكبر هو المشاركة الوجدانية ونقد « الناقد وهو يعرض آداب الماضى؛ لكى يضع القارئ أمام وجهة نظر بحيث إن المعاصرين يرون أن الأدب فى الوقت نفسه يحكم عليه وفق قواعده ، وأنه هو مُوَاجَهُ بالأدب المعاصر، عليه أن يظهر علاقاته بعالم اليوم » وماكارثى فى اتفاق مع هنكوين ، وهما يتوقعان اهتمامًا حديثًا قويًا يؤمن بأن « سيكولوچية القارئ إزاء الكتاب تعد جزءًا مماثلاً من موضوع (الناقد) شأنها فى هذا شأن الكتاب نفسه » رغم أنه فى التطبيق لا يقول إلاَّ القليل عنه (ص ٧ من التصدير وص ٩ من التصدير) . وأحيانًا تتحدد وظيفة الناقد بتواضع على أنها « ليست قاصرة على المقارنة والتحليل والحكْم ؛ فهو يستطيع ببساطة أن يجعلنا نشعر بما شعر به » ، وفى مثل هذه اللحظات يعجب ماكارثى بلى هنت وسوينبرن له أعظم هيئة رائعة قوية تستحق الإعجاب الشديد » كنقاد (إنسانيات ، ١٧٥) . ويبدو أنه يدعو إلى « التقدير » و « الانطباعية » عندما ينقد لسلى ستيڤن على أنه « أقل النقاد جمالية » ، ويتشكى من أنه « قاصر فى القدرة على نقل الانفعالات التى استمدها هو بنفسه من الأدب، وهو نادراً - إذا ما حدث - ما يحاول أن يسجل استثارة « لسلى ستيڤن » (١٩٣٧) ، ولكنه فى معظم كتاباته هو نفسه رجل أخلاق يحكم لا من مثال السلامة والسداد لكن من منظور للحياة كئيب زال عنه الوهم بشكل ما .

إن ماكارثى ينتمى إلى المعجبين الأوائل ببروست فى إنجلترا ويقول إن قبول بروست يرجع إلى الأمل الذى طبقه من أن « التجربة الجمالية يمكن لها بعد كل شىء أن تملأ مكان التجربة الدينية – وهو أمل كله عبث على الأرجح كما يعترف بذلك ، وبينما يمتدح الكتب فإنه يَخْلُص إلى الشك فى الإنسان . « كيف افتقد فيه – كإنسان – العلاقة بالإشباعات الهائلة المشتركة للحياة، واستقامة الطبيعة الخيرة الأساسية » (النقد ، ص ١٩٨ ، ٢٠٩) وهذا المعيار المشترك الشائع يجعل ماكارثى يرفض « الغموض كعجز أدبى » والتصوف ؛ « حيث إنه دائمًا تقريبًا أداء، وليس فيه إخلاص » ، والكاثوليكية على أنها « استسلام » (ص ١٤١) ، وماكارثى ليس على صلة مشاركة وجدانية مع غالبية التجريب الحديث والفلسفات اللاعقلانية ، وهو يعجب بالروائى د . هـ. لورانس « كنبىّ دينى قد أخطأ طريقه عندما اتجه إلى الأدب الإباحى » ولكن تصوفه « لغو بالنسبة لأولئك– ولابد أن ماكارثى يعتبر نفسه واحداً منهم – الذين يبدو الإيمان بالحضارة لهم شرطًا أوليًا للسلامة » (ص ٢٥٣ ، ٢٥٧) ، ويقّر ماكارثى بأن نقد لورانس للحضارة الحديثة قد أصاب الصدق فيه ، ولقد تأثر تأثراً بالغًا بالتخيل وحيوية دواوينه الشعرية « انبجاسات جنسية » ، وعلى أية حال لا يجد ماكارثى فائدة فى التحليل النفسى الفرويدى : « فإنّ له تأثيراً سيئًا على الرواية لأنه يقدم لقطات مختصرة سهلة للعمق السيكولوچى » ورواية « حياة وموت هارييتت فرين » لماى سنكلير تُستخدم كأنموذج مرعب (ص ١٧٢ ، ١٧٦ – ١٨٠) والتحول الكامل للذاتية ، وتقنية تيار الشعور لا يروق له ، وحتى فرچينيا وولف التى أعجب بها شخصياً يجرى نقدها . « إنها لا تعطى لنا – كما هو الحادث بالفعل – القطار نفسه ولكن الثقل الذى يشكل القطار، وهو يسير بسرعة الطيران » (ص ١٧٣) ، وچويس رغم أن ماكارثى يقّر « بألعياته المدهشة » وابتكاريته اللغوية يبدو له « عقلية أسيرة مذعورة » ومعظم ما فى رواية (عولس) بارد وبذىء وصغير ومفرط فى الجدية ، والكتاب « أبعد ما يكون بكثير عن أنه ظهير متحكم فيه ذاتيًا » (ص ٢٠٤ ، ٣٠٣ ، ٣٠٠) وتيار الوعى هو اختراع مصطنع شأنه فى هذا شأن أى اختراع آخر جديد ، وجرنزول شتين هى هدف سخريته واستنكاره . وقد قدم ماكارثى صفحة من « وجيز بيتمان عن الآلة الكاتبة التجارية » (« إنها تشبه جانبًا من سرج ؛ وهو قد جرت تنحيته جانبًا ؛ إن لديه مهارة » ... إلخ) لاستبعاد كتابتها على أنها « هراء » (ص ٢٦١ ، ٢٦٥) . وهو لا يجد

فائدة فى فكرة أن مادة الأدب هى حشد من الكلمات يمكن ترتيبها مثل الحصوات الملونة لعمل أنموذج ؛ إنها « تستقطع فى الغالب التصور الكلى مما يجعل الأدب ذا قيمة للإنسان » (ص ٢٦٩) .

ولا نجد ما يدعو للدهشة إذا لم يكن لدى ماكارثى إلا القليل ليقوله عن الشعر الغنائى وتقنياته ، وهو يعتذر عن « لا يقين الأحكام عن الشعر » ، وهذا يرجع إلى « حالاتنا المنحرفة » (النقد ، ص ٨١) وفى عام ١٩٢١ عندما استعرض محللات ت . س . إليوت حدّد وجهة نظره العامة على أنها «رفيعة ولطيفة زال عنها الوهم ومعقدة وباردة » وتحدث عن زهوه المثمر ذاتيًا وتحفظه وحساسية لافورج الأشبه بالديك المزهو» ، وهو يسمى إليوت « عاطفيًا ساخرًا » (ص ٩٢ ، ٩٥ ، ٩٦) ولا نجد موضعًا يتحدث فيه ماكارثى عن تقنية الشعر حتى عندما يكتب عن دَنْ وبراوننج وباتمور الذى ينال ثناء شديدًا (ص ٣٦ ، ٦٨ ، ٧٤) .

ويحقق ماكارثى كثيرًا من تأثيراته من خلال تقنية المقارنة ، فحانوت التحف الحديث الذى لدى إليوت مع وجود أشياء منتقاه قليلة فيه يتعارض مع حانوت الفضول لدى براوننج ؛ « فهو مكان ضخم مشوش ، نسيج عنكبوت ، متخم أشبه برامبارنت » : و « رعب چويس من الجسم والجنس » يتعارض مع « الرواقية المرحة » عند رابيليه ؛ وبروست « الشكاك ، الجمالى الذى هو بمعزل عن الأخلاق » يتعارض مع ريتشاردسون « البكّاء انفعاليًا والأخلاقى عاطفيًا » (النقد ، ص ٩١ ، ٣٠ ، ٢٩٩ ، ٢١٣) .

وانشغال ماكارثى كان لنقد المسرح ومعظمه بالضرورة على الهامش ، لكنه كتب أيضًا عن كتاب الدراما المفضلين . وكان قلبه مع إبسن وتشيكوف ، وكان مسرح إبسن بالنسبة له « مسرح النفس » . ودور إبسن بالنسبة للمصطلح الاجتماعى أقل أهمية : « إن المجتمع يتغير بسرعة ؛ والنفس لا تكاد تتغير على الإطلاق ، وهذا هو ما يجعل عمله دائمًا » ، هذا هو الذى « يمكنه من خلط الواقعية التى فيها نوع فاسد من العمومية المشتركة، والرموز ذات الشطح الخيالى – الزوجات ، الفئران ، البطات المتوحشات ، المنازل ذات الأبراج الضخمة » ، ويظل إبسن « كاتب الدراما للمستقبل » (يظل « شاعريًا » على نحو ما كان ماكارثى يأمل فى « توجه شديد

نحو فلسفة تحترم الفرد وسعادته » . إنسانيات ، ص ١٢ ، ٦٠ ، ٦٥) ، ولقد حدّد تشيكوف فلسفة « لم تجر صياغتها على الإطلاق » ، لقد حدّد « شعوراً أكثر مما حدد فكرة » ، وهذا بالرغم مما « هو مشكوك فيه وما هو بارع ، وذلك لا لشيء سوى أن (هذا) هو كل شيء ، يوجد نوع من القداسة عنه » (ص ٨١) .

وماكارثي وهو يستعرض محللاً كتاب « جدوى الشعر وجدوى النقد » لإليوت يمكن أن يصادق على رأيه من أن الفن والشعر لا يمكن أن يكونا بديلين عن الدين ، « ولكن الشعر يمكن أن يساعدنا على أن نعمل شيئًا واحدًا مما يساعدنا به الدين على أن نعمله ، أن نحب الحياة روحيًا ؛ أي على نحو عقلاني وبنزاهة »(إنسانيات ، ص ٣٢). إن العقل والنزاهة صفتان رائعتان لوصف نقد ماكارثي ، وهما لا يكفيان ليجعلاه على نحو ما أراد لنا اللورد ديفيد سيسل أن نعتقد أنه « ناقد من خيرة نقاد الأدب الذين أنجبتهم إنجلترا » (ص ٦ من التصوير) لقد ظل شخصية ثانوية مشكوكًا فيها .

المصادر والمراجع

- *Remnants* (1918).
- *Portraits* (1931).
- *Criticism* (1932). Cited as *C.*
- *Leslie Stephen* (1937). The Leslie Stephen Lectures for 1937 (Cambridge).
- *Drama* (1940).
- *Humanities* (1953). Preface by Lord David Cecil. Cited as *H.*
- *Theater* (1954).

(٤)

الرومانسيون الجدد

لقد هيمن إزرا باوند و ت . س . إليوت تماماً على تصورنا للنقد الجديد فى القرن العشرين حتى أنّ الكُتّاب الآخرين فى العصر قد تواروا فى الظل ، ولكن يستحيل أن نتجاهل مجموعة النقاد - ج . م . مورى ، و د . هـ . لورانس ، و ج . ديلون نايت - والذين عملت تصوراتهم للنقد والأدب على إعادة إرساء وجهات النظر الرومانسية - أو على الأقل وجهات النظر اللاعقلانية - والتى لاتزال معنا حتى اليوم ، ولا يستطيع الإنسان أن يتتبع فى ذيّاك الوقت تتبعاً خالصاً للتيارات والجماعات والمعتقدات ، بل بالأحرى نجد أن وجهات النظر الأشد تبايناً جاءت متزامنة ، ورغم الاختلافات الشديدة حتى بالنسبة للأضداد من أمثال ج.م. مورى و ت . س . إليوت كانت فى اتصال شخصى متكرر ، وحتى يمكن ترسيخ علاقتهم على نحو دقيق فإنّ الأوليات والتعاقبات التى بها تبنوا أو طوروا أو ابتكروا الأفكار الرئيسية هى مهمة تتطلب حيزاً أكبر عما يمكن أن يسمح به هذا الكتاب .

جـون ميـدلـتون مرى

(١٨٨٩ - ١٩٥٧)

إن الشخصية المحورية للجماعة هى جون ميدلتون مرى ؛ والذى لعب دوراً كبيراً كرئيس تحرير (أثينايوم) و (أدلفى) وكمؤلف لصف ممتد من الكتب عن النقد ، ويكاد يكون عن كل مسألة موجودة تحت الشمس ، وقليل من كتبه مما يمكن الحصول عليه اليوم . وهو يبدو عادة كزوج كاترين مانسفيلد الروائية ، وكصـــديق وخصم للروائى د.هـ. لورانس ، ومن الممكن كمؤلف كتاب عن «كيتس وشكسبير» (١٩٢٥) وفى الغالب يجرى استبعاده لما فيه من نغمة عبادة ومقارنة متكلفتين متضمنتين فى العنوان ، وعندما نتمعن على نحو أشد - مهما يكن - فى كتاباته الفعلية عن الأدب - وخاصة «مشكلة الأسلوب» - ومجموعات المقالات الأولى نصل إلى حكم مختلف ؛ فبينما نجد أفكار مرى السياسية والدينية قد سارت فى اتجاه الدوران حول محاور واحدة دونكيشوتية ، فإن نظرته للأدب كانت متناسقة بشكل ملحوظ ، وكانت شاملة ، وكانت فى زمانها ومكانها مبتكرة ، أو على الأقل مستعادة . لقد أحيا مرى المفهوم الرومانسى للشعر على أنه يتضمن «نوعاً من وحدة الوجود» . (انظر : «أفكار عن وحدة الوجود» فى «أشياء سوف تتأتّى» ص ٢٢١) وإيمان بوحدة العالم ؛ وهو غالباً ما يسميها وحدة «عضوية» وهو يتتبع هذا النظام والموت والشرّ ، وكل إنسان يجرى تصوره على أنه يناضل من أجل مثل هذا الاستيعاب لطبيعة الكون ، وأنه يمر بسيرورة نضج حتى أنه يصفه بمصطلح كيتس «صناعة النفس» . إن كل الشعر العظيم قائم ليقودنا إلى هذه البصيرة ، والذى هو بشكل نهائى مجاوز للعقل ، أو على الأقل مجاوز للكلمات . ويعزو مرى أهمية كبرى للحظة التى أعقبت موت كاترين مانسفيلد عندما شعر فى البداية بأنه وحيد بشكل كبير ، ثم توصل فجأة إلى إدراك : «إننى (أنتمى) ولأننى أنتمى فإننى لم أعد أنا» (إلى إله مجهول ، ص ٤٣) ، لقد فكر فى هذه التجربة عام ١٩٢٣ كاستنارة صوفية ، ولكن ليست هناك حاجة إلى أى مبشر لفهم وجهة نظر الكون والشعر على نحو ما فهمه بكمال جوته أو كولردج أو كارلايل أو إمرسون أو بليك .

والشعر - مثل الفن كله والأدب التخيلى - يجرى تصـــوره على أنه ينقـــل حقيقـة لا يحدث التعبير عنها بالأطر العقلية . «إن الشعر يكشف بالفعل عما لا يمكن النطق به» (إلى إله مجهول ، ص ٢٦٥) إنه «نتيجة جهد لإدراج أفكار لا يمكن التفكير فيها ، وأقول لا يمكن التلفّظ بها فى إطار العقول والآذان البشرية» (اكتشافات ، ص ١٥٩)

إن الشعر – هكذا – ليس فكرًا بالقطع ، «الشعراء لا يملكون (أفكارًا) ، إنهم يملكون إدراكات حسية ، إنهم لا يملكون (فكرة) ؛ إنهم يملكون استيعابًا» (مظاهر الأدب ، ص ١٩٩ ؛ وانظر ص ٥٦) ، ومن ثمَّ لا يوجد شعر فلسفي ، «إنّ كليات الشعر ليست مفاهيم كما أنه ليس لها مكافئات تصورية» (أقطار العقل ، الحلقة الثانية ، ص ٥٥) . إننا ندرك الشعر باستحالة ترجمته إلى مصطلحات تصورية ، واختبار أصالته هو جواب إيجابى على تساؤل ما إذا كان معناه «لايمكن نقله لنا بأية وسيلة أخرى» (إلى إله مجهول ، ص ٢٦٥) ومرى مثل إليوت يقول : «فى الحقيقة لم يفعل شكسبير أو دانتى أى تفكير حقيقى»[1] .

ومرى مثل إليوت يعرض لسيكولوجيا الإبداع . إن الشعر «مغروس فى الانفعال ، وهو ينمو بالسيطرة على الانفعال ، وتتوقف دلالته بشكل نهائى على كيفية الانفعال واستيعابه» (مظاهر الأدب ، ص ١٤٧) ، ويتحدث مرى بالأحرى بشكل غامض عن «الاضطراب الأصيل لوجود الشاعر» (مشكلة الأسلوب ، ص ٢٤) لكنه قلق من المقياس القديم الخاص (بالإخلاص) وتتبّع القصيدة إلى تجربة محددة ما فى حياة الشاعر . وهو يقرّ بأن «الصفة الجوهرية للفنان العظيم لا يمكن قياسها بسيرة الحياة . والشعراء يظهرون كأنهم غير واعين بانخراطهم فى مراوغة دائمة للحادثة ، وكل ما يمكن أن يفعله الولاء هو خارج حدود العمل» (مظاهر الأدب ، ص ١١٣) ، ومرى يقرر أنه «كلما ازداد الإنسان عظمة زادت الحادثة اندماجًا كاملاً فى رد فعله الداخلى على الحادثة ، ليس ما حدث له ، بل ما يحدث (فيه) هو موضوع اهتمامنا ؛ لا ما يعانيه ، بل ما يصبح عليه » . (اكتشافات ، ص ٢٣٢ – ٢٣٣) إن علم النحو وتنسيق الإيقاع يظلان أمرًا واحدًا مما يقوله إليوت : «كلما اكتمل الفنان انْفَصَل فيه – على نحو أكثر اكتمالاً – الإنسان الذى يعانى ، والعقلية التى تبدع»[2] ، لكن هذا النقاش يمكن أن يتماثل أكثر فى التأملات الدقيقة التى أقام بها فلهلم دلتاى الفيلسوف الألمانى مفهوم الحياة » .

(١) إليوت : «مقالات مختارة» ١٩١٧ – ١٩٣٢ (١٩٣٢ ، إعادة طبع ١٩٥٠) ص ١٣٦ .
(٢) اليوت «الغابة المقدسة» (١٩٢٠) ، ص ٤٨ .

ومرى يصر على عملية تحول الانفعال الأصلى إلى عمل فنى ، أو بالأحرى التى فى ظلها يمكن أن تصبح بها الانفعالات مؤثرة فى العمل ، وفى إطار أثر (المعادل الموضوعى) عند إليوت - رغم أن مرى لم يستعمل المصطلح على الإطلاق - يعلن ضرورة أنه يجب على الانفعالات أن تصبح «رموزاً فى الأشياء التى تستثيرها» (مشكلة الأسلوب ، ص ٢٦) ، «إن الشىء هو فى وقت واحد علة الانفعال ورمز له» (ص ١٩٧) ، وهو يرى هذه الطريقة فى أمثولة التبلور المستمدة من تشبيه ستندال بشأن الوقوع فى الحب فى رواية (عن الحب) وفيها نجد أنّ «تراكم تجربة الكاتب الانفعالية» تشكل نفسها فى شخوصه «مثل البلورات المتجمعة حول خيط غاطس فى محلول مُشَبّع» (ص٣١) ، إن التبلور «للنوع المتسع والبناء» (ص ١٠٥) و «العلم المخلوق إبداعياً» (ص٤١)، والانفعالات «المتسقة منهجياً فى كل متماسك ذاتياً» (ص ٧٥ - ٧٦) ، و «إسقاط كامل لهذا الانفعال الشخصى فى الشىء المخلوق إبداعياً» (ص ٣٥) هى اطنابات عديدة لسيرورة إضفاء الطابع الرمزى ؛ والتى يسميها مرى - إذا نجحت - «الأسلوب» ، ومن الممكن أنه من جوته استمد هذه الرؤية الرائعة للأسلوب ، وهو يميزه عن «الخاصية الشخصية» لبطل جوته ، ومن مجرد «تقنيات العرض» (ص ٨) .

إن الأسلوب أو الشعر الجيد يحقق غايته بالتجسيد العينى والصلابة والتجسيم المحسوس والاستعارة وبما يسميه جون كرو رانسم «النسْج» . لكن مرى يصر على أن الصورة لا يجب أن تحتاج إلى أن تكون بعدية» ، وهو يقول : «إن الصورة البصرية الدقيقة تلعب دوراً صغيراً جداً» فى الاستعارة ، «إن الاستعارة الحقة - وهى أبعد ما تكون تماماً عن كونها مجرد حلية زخرفية - ليس لديها ما تعمله إلا على نحو ضئيل جداً حتى بالنسبة لفعل المقارنة» . إنها «تصبح فى الأغلب حالة من حالات الاستيعاب» (مشكلة الأسلوب ص ١٢ - ١٣) . «حاولوا أن تكونوا دقيقين صارمين وسوف يتأتّى عليكم بالضرورة أن تكونوا من أصحاب نزعة الاستعارة : بكل بساطة أنتم لا تستطيعون أن تساعدوا فى تأسيس وشائج بين كل مناطق العالم العضوى ، وغير العضوى» (ص ٨٣) ومرى فى محاضراته بأكسفورد عن «مشكلة الأسلوب» (١٩٢٢) ، وفى مقال عن «الاستعارة» (فى أقطار العقل ، الحلقة الثانية) يطور حجة عن ضرورة الاستعارة فى «استكشاف عالم الكيف ، وتخطيط العالم الذى لا يمكن قياسه»

(فى أفكار العقل ، الحلقة الثانية ، ص ٩) ويتضح أكبر سيطرة فى «تتابع الصور المتصلة ببعضها على نحو دقيق» التى تنتج «انطباعًا كليًا تناغميًا» (ص ١٠) ، ويظهر مرى كيف أن شكسبير قد بدل فقرة من ترجمة نورث لبلوتارك فى وصف حفلات كليوباترا . من «بانوراما مستعرضة مفككة التسلسل» إلى «وحدة عضوية» (ص ١٢) . إن الملاحظات الدقيقة لا ترضى مرى : لقد كان عليه أن يقتبس كولردج وهو يقول إن الصور «تتعدل من جراء العاطفة المهيمنة» ، وهو يستجيب للاحتياج الملحّ لدى الشاعر «ببث الحياة فيما يبدو أنه بلا حياة» (ص ١٣) : وهكذا يجب أن يُخْلصُ إلى أنه «مهما نناضل فإننا لا نستطيع أن نتجنب النزعة الكلية الصورية لأننا نسعى إلى التقارب مع عالم الكيف مع أمثولة للغة الأكثر جوهرية غير عالم الكم مع لغة الهوية» (ص ١٥) ، ومرى قانع بإلماحه للسر ، وهو يعتبر الصور الشعرية هى «آيات لا يمكن النفاذ فيها للأبد بالتحليل العقلى» (ص ١٤) زيادة على ذلك فإن تفسير الاستعارة على أنها الأداة الأساسية للشعر كان إعادة استرجاع جميلة لبصيرة قديمة .

إن ما يهدف إليه مرى هو شىء يسميه «ميتافيزيقا الشعر» ، ومرارًا أو تكرارًا نجده يكرر أن الخصوصية الجزئية . أو العينية هى الحيلة الرئيسية للشعر (وهذه بصيرة من الممكن أنه تعلمها من برجسون) ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يزال يحاول أن يوجد هذه الخصوصية الجزئية بالكلية الشمولية على نحو ما يرى من وجود تناقض بين الشخصية واللاشخصية ، ويذهب إلى أن الصورة أو الرمز أو الحبكة الخاصة فى تناغم مع انفعال الشاعر أو حتى الأسطورة التى تتوقف إمكاناتها الثقافية على معقوليتها» (مظاهر الأدب ، ص ٤٠) يتضمن دائمًا عالمًا هو - على أية حال - لا يتاح إلا من خلال الجزئى ، ولا يمكن صياغته بمصطلحات تصورية ؛ فهذا يقتضى إيمانًا بأنه «توجد ملكة للعقل أعلى من مملكة الشعر» ، ويوجد فى الشعر العظيم نسق من القيم ليس «نسقًا على الإطلاق ، إنه يرضى ومع هذا لا يمكن تحليله ، إن النظام وارد هناك لكنه نظام ملغز للحياة العضوية» . (أقطار العقل ، الحلقة الثانية ، ص ٥٠) ، وهكذا نجد أن شكسبير أو أى شاعر عظيم هو «كاشف لما هو حقيقى» ، ومن جراء تأثير ذلك الحقيقى الناقص ظاهريًا عليه يتم إبداع شىء فى نفسه يعلن أنه كامل» (ص ٦٠) إن هذا الخلاص المرئى هو ما يقدمه ذلك الشعر العظيم ، «إنه يواجه الحقيقى ،

وهو لا يلّطف أو يخفّف شيئًا : إنه لا يتقاعص عن شىء : إنه يعطينـــا الحيـــاة كما هى» (ص ٦٢) . «إن الكشف الذى يقدمه الشاعر عن الكمال ينوِّر فى نفوسنا الرغبة فى أن نتمكن برؤية خالصة أن نرى الكمال لأنفسنا» (ص ٦٢) إنه «استيعاب غير مباشر لوحدة العالم» (إلى إله مجهول ، ص ١٧٩) ومرى لابد أن يَخْلُص إلى : «لا مهرب . إن الدين والأدب فرعان نابعان من الحذر الخالد نفسه» (ص ١٦٤) .

زيادة على ذلك لا يتفق مرى مع أبيه بريموند فى توحيد الشعر - أو على الأقل الشعر الصافى - مع الصلاة ، إن فعل الشاعر فى الاستيعاب فى رأى مرى ليس «التجربة الصوفية الناقصة» عند بريموند (أفكار العقل ، الحلقة الثانية ، ص ٢٠ ؛ وانظر أيضًا : أشياء سوف تتأتى ، ص ٢١٠ - ٢١٩) إنه بالأحرى فعل ذهنى مفرد وشامل . فى الشعر «العقل والانفعال ، الذهن والقلب يستعيدان وحدتهما المفقودة داخلنا» . إن الشعر يبتعث «الكلية العضوية للتجربة» فينا ، ونحن نجنى «التكامل» على الأقل «وحدة مؤقتة للفكر والوجدان ، وتلك ستكون دائمًا نسبيًا تحليلاتنا العادية والضرورية ، مبهجة ومفيدة» (أفكار العقل ، الحلقة الثانية ، ص ٢٧) إنه يحمل لنا «فى تلك (الرفاقية مع الماهية) على نحو أكبر من ذلك الذى لا نستطيع أن نجد المزيد ونحن نستمتع به» (ص ٢٨) ويقتبس مرى حديث ماكبث «غداً وغداً ....» ويجد «ثروات لا حلم فيها حتى فى ذروة اليأس ، إن هناك مجداً يلقى بظله على الطريق ويدفعه إلى الموت الزؤام ، وهذا اليأس ليس دافعًا لليأس لأنه كامل» (ص ٢٩) وهناك شىء أشبه بما لدى إليوت من حساسية يصبح هنا أداة للتبريرات واللاهوت الطبيعى الذى يلهم احتفالات مرى الشديدة فى الغالب بِنِعَمِ الشعر لنفسه وللبشرية .

فإذا كان الشعر يحظى بالتمجيد فإنّ النقد يجب أيضًا أن يكون كذلك ؛ لأنه يكشف عن الطبيعة الحقيقية للشعر ورسالته ، «إن النقد الحقيقى هو نفسه جزء عضوى من النشاط الكلى للفن» (مظاهر الأدب ، ص ١١) ، إنه يُرْسى «نَسَق القيم» الذى يجب الحكم به على العمل (ص ١٧٩) . «تبرير الأدب ، هذا هو موضوع النقد الحديث وهدفه» (أقطار العقل ، الحلقة الثانية ، ص ٣٣) وهذا التبرير سيتألف بالضرورة من عرض لمثال الحياة المتضمن فى الأدب ، والنقد - بشكل حتمى - يقتضى خطاطية تسمح له بتأسيس «هرمية من القيم» (مظاهر الأدب ، ص ١٨٠) للوصول إلى حكم

بأنه «فى المستقر الأخير هو حكم أقطار» (أفكار العقل ، ص ٢٤٦) ، ومرى يستند إلى أرسطو الذى لديه «تصور للفن كوسيلة للحياة الخيرة (مظاهر الأدب ، ص ٤) . «إن محاكاة الحياة في الأدب كانت بالنسبة لأرسطو الكشف الإبداعي للمثال الذى يعمل بحيوية فى العمل فى الحياة الإنسانية» (ص ٥) ، ولكن مرى فى طريقته المعتادة فى التفكير – التى هى مزدوجة – يستطيع أن يقول : «إن مقال الحياة الخيرية (يجب أن يكون جماليًا بشكل محتم) » (ص ٨) ، «إن الفن ذاتى ويجب تتبعه لذاته وذلك بشكل دقيق ؛ لأنه يستوعب كل الحياة الإنسانية» (ص ١٢) ويصادق مرى على ما يفترض أنه كان وجهة النظر اليونانية ، «إن تناول اليونانيين للحياة وتناولهم للفن شيء واحد ، فبالنسبة لهم وحدهم نجد أن الحياة والفن شيء واحد ، والتداخل النافذ كامل ؛ والمعايير واحدة تلك التى يجرى الحكم بها على الحياة والفن» (ص ٩) ، وواضح أن هذا ليس فحسب مقال مرى ؛ بل هو وصف لممارسته ، فهناك افتتاحية صحفية تقول لنا عن إدراكه المبكر للمسألة إن «النقد يتوقف على القيم ، وصف لما هو خير للإنسان ، وعلى أن يجد»[٣] تبريرًا لسعيه الذى لا يهدأ عن يوتوبيا اجتماعية ، ولكن هذا التركيز على الحياة الخيرة غالبًا ما يحدث فيه تناقض على الأقل على السطح بالوصف الذى يدلى به لمنهج النقد ، فأحيانًا تجرى صياغة المسألة بشكل خادع عندما يقول : «إننى أعتنق من كل قلبى القول الشهير لأناتول فرانس : إن النقد هو مغامرات نفس الإنسان وسط الكتب ، والنقد يبدو لى على نحو متزايد مسألة شخصية بشكل مكثف» (اكتشافات ، ص ٩) ، لكن مرى يرفض بالفعل الانطباعية عندما يقتبس – على نحوما فعله إليوت قبله – من رمى دى جورمونت قوله إن «الجهد الكلى لإنسان مخلص هو صب انطباعاته الشخصية فى شكل قوانين» (أفكار العقل ، ص ٢٣٩ – ٢٤٠) . وهو يدين أى إنسان بأنه ليس ناقدًا «إن كان إنسانًا قانعًا بتسجيل انطباعاته ، دون أن يبذل أى جهد لتوطيدها فى شكل قوانين» . ويقول إن الناقد يحتاج إلى «نسق من المبادئ ، وقد تشذّبت من ردود فعله الدائمة الأكبر للسيطرة على الحماسات اللحظية ، وأشكال الاشمئزاز العابرة» (ص ٢٤٢) ، وسيكون (من الغباء ورد الفعل غير المدرك إحياء النقد الانطباعى الذى ساد العقلية الإنجليزية طوال جيل مضى» (مظاهر الأدب ص٢٠٠) .

(٣) مارى م. مرى : « الحفاظ على الإيمان » (١٩٥٨) ، ص ١٥٨ .

مع عدم رضاء بالنسبة (للمنطق) و (الأفكار) . وعلى نحو أقصى فإن المنهج الذى زكاه مرى هو المثال المفرط فى القدم للهوية والخضوع الكامل الذى يفضى إلى «تواصل فجائى ، يفضى إلى وحدة فجائية بالأحرى» (اكتشافات ، ص ١٤) إن الناقد الحق يجب أن يقول إنه «كلما ازداد فقداناً لنفسه فى الموضوع ازدادت ذاتيته» (ص٩) وهو بلغة عالية يتحدث عن «مسّ السر .. توجد لحظة عندها - كما لو كان على نحو لا شعورى ، وخارج عن النظرة - كلما ازداد إيقاع عمل الشاعر عمقًا ارتفعت الحالات الكبرى التى تحدد ما كان عليه، وماذا كتب وتدخل فىّ كذلك . إننى أستشعر حضوره ، إننى خاضع له ، وهـو يبـدو لى كما لو أنّ تنفسًا روحيًا قد توحد معه» (ص ١٣ - ١٤) وعندما كتب مرى كتابه عن دوستويفسكى قال : «كل ما حدث - وأنا أتحدث بالطبع عن إحساسى وحده - وهو أن (الأنموذج) الموضوعى لدوستويفسكى قد أعلن نفسه من خلالى كأداة» (بين عالمين ، ص ٣٦٨ - ٣٦٩) ، ومثل هذا القول عن الإلهام - من أجل فرض لعلو على الشخصية - قد طُرح بندرة بمثل هذه الثقة ، ومرى يطلب من الناقد بشكل كبير «أن يكون لديه استيعاب للكيف الفريد والجوهرى لمؤلفــه» (مشكلة الأسـلوب ، ص ٣٤) وهو يحتاج إلى أن «يشق طريقه بصبر إلى المركز الإبداعى» (ص ٣٥) ، عليه «أن ينقل التأثير ، الانطباع العقلى والانفعالى ؛ الذى تم بالعمل الذى ينقده» (ص ٨) على الناقد «أن يحدد الصفة الفريدة للحساسية التى تقتضى هذا التعبير» (أقطار العقل ، ص ٢٤٥) ، إن مرى لا يرى أى تناقض وهو يقول إن «وظيفة النقد هى أساسًا وظيفة الأدب نفسه ، تقديم وسيلة للتعبير الذاتى للناقد» (ص ٢٤٠) وإن «النقد الجيد هو عمـل فنى شـأنه شأن القصيدة الجيدة» (ص ٢٤٢) . إنّه يستهدف مركّبًا من النقد الموضوعى والذاتى ، مُرَكّبًا للتأكيد الذاتى والخضوع ، مركّبًا للشخصى واللاشخصى .

إن وضع مرى يستتير بوصفه مقابل ت. س . إليوت على مستوى الكلاسيكية ضد الرومانسية . لقد استاء من محاولة تمجيد ديفيد جارنيت[٤] رواية «سيدة تتحول إلى ثَعْلَبَة» ، إنه «انتصار مظفر للكلاسيكية» بينما الرواية تبدو لمرى «أشبه من الناحية

(٤) ديفيد جارنيت (١٨٩٢ - ١٩٨١) : روائى إنجليزى درس التشريح ، وأولى رواياته هى «سيدة تتحول إلى ثعلبة» (١٩٢٢) وهى شطح خيالى غنى عن زوجة شابة بينما تتمشى مع زوجها تحولت فجأة إلى ثعلبة . (المترجم) .

الكلاسيكية بجوزة هند منحوتة» (إلى إله مجهول ، ص ٧٨) وقد أعلن : «أعتقد أن من الحق أننى أنا نفسى رومانسى» (ص ٨٠) . لقد اتخذ مرى موقف الهجوم لتأكيد أنه «فى إنجلترا لم توجد على الإطلاق أية كلاسيكية جديرة بالتحدث عنها : إن لدينا كلاسيكيات ، ولكن لا توجد أية كلاسيكية ، وكل كلاسيكياتنا رومانسية» (ص ٨١) ، «إن الكاتب الإنجليزى، إن الحبْر الإنجليزى ، إن السياسى الإنجليزى لايرث أى قواعد من الأسلاف : إنهم لا يرثون سوى هذا : إحساس هو المطاف الأخير من أنهم يجب أن يعتمدوا على الصوت الباطنى» (ص ٨٢) ، إن الرومانسية بالنسبة لمرى «هى نزعة فردية» ، «اكتشاف وتمييز الواقع الباطنى» (ص ٨٢ ، ٨٤) ، وإليوت لديه لعبة سهلة بالسخرية من نشدان مرى للصوت الباطنى على أنه أشبه بشكل بارز لمبدأ قديم صيغ بعبارة أليفة جديدة بأن «يعمل المرء ما يشاء» وتطوير هذا بشكل ساخر وبشكل متحذلق : «إن أصحاب الصوت الباطنى يسوقون عشرة فى مقصورة إلى مباراة كرة قدم فى سوانسيا وهم ينصتون للصوت الباطنى؛ والذى يتنفّس الرسالة الخالدة الحافلة بالعبث والخوف والشهوة» . ولما كان إليوت الألصق بمرى فإنه تشكك فى أن لديه «شكلاً من أشكال وحدة الوجود التى أقول إنها ليست أوروبية» ، ومرى فى تفنيده يميز بين نوعين من الرومانسية : الرومانسى الذى «يلجأ على نحو قاطع إلى قلعة الأنا» (إلى إله مجهول ، ص ١٣٩) ، والرومانسى (وهو النوع الذى يستشعره على أنه هو منه) الذى يرى الواقع على أنه «كل عضوى وحىّ» يفضى إلى بصيرة إلى «تناغم ضمنى فى الكون الخارجى» يتحقق بعلاقة بين «النفس المتناهية والنفس اللامتناهية التى هى تَجَلٍّ لها» (ص ٤٩ – ٥٠) ، كان هذا عام ١٩٢٣ وقد تم إخماد الجدل ، لكنه تجدد عام ١٩٢٦ ؛ فإن إليوت قد دعا مرى إلى عودة تحديد وضعه ، ومرى فى بحث عنوانه «نحو مُركبٍّ» حاول أن يدحض تهمة «المعاداة للعقلانية» والاعتماد على «الصوت الباطنى» الهوائى سعيًا إلى مُرَكَّب من «الحدس» و «الذكاء» ؛ ومن أجل هذا استخدم مرى مصطلح (العقل) الذى يتولّد من خلال الانقسام بين الحدس والذكاء» (ينوكريتريون ، العدد الخامس ، عام ١٩٢٧ ، ص ٣١٢) ، والعقل هنا قد اكتسب معنى مبالغًا فيه على نحو ما استخدمه وردز ورث وكولردج ، إنه صورة أخرى من محاولات مرى ، وعديد من الآخرين بما فيهم إليوت ، أن يحددوا كلية جديدة ، وجودًا جديدًا لاينقسم ، كلية شمولية جديدة . وعلى أية حال فإن تعليق إليوت يرفض ما يعدّه

اعتماداً زائفاً على الحدس بجعل «الشعر بديلاً عن الفلسفة والدين» . وقد حاول إليوت بالنسبة لكل منهما الحفاظ به فى مكانته الحقة ، والآن فإن إليوت يتهم مرى بالنزعة النسبية والبرجسونية : «إن ما هو حق بالنسبة لعصر ما ليس حقًا بالنسبة لعصر آخر ولا يوجد معيار خارجى» (منثلى كريتريون ، العدد السادس ، عام ١٩٢٧ ، ص ٣٤٤ – ٣٤٦) ولكن يبدو أن هذا ظلم لمرى . ومرى – على سبيل المثال – يستهجن صراحة «المشهد الهيجلى الحق للأشكال المتولدة من أشكال التولد الذاتى الدائم» (مشكلة الأسلوب ، ص ٦٩) ، ودائمًا ما يؤكد «نَسَقًا للقيم» والذى ليس مجرد شىء شخصى أو مؤقت . والنقدات الأخرى لوضع مرى من جانب الأب م . س. دارسى و ت . بستورج مور وتشارلز موردن ، ورامون فرناندز – والأخيران قد ترجمهما إليوت – كلهم يرفضون محاولة مرى التى هى بالأحرى محاولة مثيرة للشفقة للوصول إلى توفيق(٥) .

ومن الناحية الفعلية نجد مرى فى الغالب متعاطفًا مع وجهات النظر الكلاسيكية بشكل يثير الدهشة ؛ فهناك مقال عن لسّنج يكاد يكون كله إطراء عن «الناقد العظيم للغاية» ، و «الأكثر نزعة أرسطية حقًا ، من بين كل النقاد العظام منذ أرسطو» (أفكار العقل ، الحلقة الثانية ، ص ١٤٢) ، وهناك عرض تحليلى لكتاب إرفينج بابيت «روسو والرومانسية» هو أيضًا عرض تحليلى حافل بالتمجيد ، ومرى بقدر التزامه بالحكم يتفق على أن «المحور الحيوى لفلسفتنا فى الأخلاق هو أيضًا المحور الحيوى لفننا» (مظاهر الأدب ، ص ١٧٠) ومرى يجب أيضًا إدانته لإعلاء شأن التقدم ، ويشارك خوفه من أن العلم قد يهيمن على القيم الإنسانية ، لكنه يتراجع عن مواجهة مع آرائه عن الشعراء الرومانسيين ، وفيما بعد دافع مرى عن النزعة الإنسانية عند بابيت ضد رأى إليوت بشأن اعتماده على الحُنْبَلَة الترمتية ، إن النزعة الإنسانية والحنبلة الترمتية

(٥) انظر ت . س . إليوت : «المركَّب عند السيد ميدلتون مرى» منثلى كريتريون ، العدد السادس ، عام ١٩٢٧ ، ص ٣٤٠ – ٣٤٧ ؛ المبجَّل م . س . دارسى «المركبُ المصطبغ بصبغة توما الأكوينى والذكاء» ، المصدر السابق ص ٢١٠ – ٢٢٨ ت . ستورج مور «نحو البساطة» المصدر السابق ص ٤٠٩ – ٤١٧ ؛ تشارلز موررن: ما هو متعلق (بالحدس)» ، المصدر السابق ، ص ٥٢٥ – ٥٣٣ ؛ رسالة إلى المحرر بقلم تشارلز موررن ، المصدر السابق ، العدد السابع ، العام ١٩٢٨ ، ص ٢٦٣ – ٢٦٥ ، وهناك قدر مستفيض من الجدال فى كتاب جون د. مارجوليس : «التطور العقلى للشاعر ت . س . إليوت ١٩٢٢ – ١٩٣٩» (١٩٧٢) ص ٥٣ – ٦٧ .

لا يمكن التوفيق بينهما وإليوت «وهو يستعيد التراث قد أدان نفسه بالنسبة للانتحار العقلى المتواصل» (نيو أدلفى ، العدد الثانى ، عام ١٩٢٩ ، ص ١٩٨) .

زيادة على ذلك فإن رأى مرى فى نقد إليوت هو أبعد ما يكون عن الرفض : فقد كتب عام ١٩٢٠ إلى كاترين ما نسفيلد قائلاً : «إنه الناقد الوحيد للأدب الذى اعتقد أن له جدارة» (لى : «حياة» ، ص ٧٢) ، لقد رفض مرى تفهّم وجهة نظر إليوت التى تذهب إلى الناقد الحق هو الشاعر ، لقد كان على إليوت «أن يسرّب» أرسطو الغريب على الأرض التى لا تكاد تكون مقنعة بأنه «كتب بشكل جيد عن كل شىء » ، وزيادة على ذلك فإن عليه أن يرفع من شأن دريدن إلى مصاف زى رفيع هو غير ملائم لكى يرتديه» (مظاهر الأدب ، ص ١١) . لكن العرض التحليلى لكتاب «الغابة المقدسة» لإليوت (فى بيبليك ، ١٣ أبريل ١٩٢١ ؛ ص ١٩٤ – ١٩٥) يمدح حديث إليوت عن «العقل النقدى الرفيع والحساس من النوع غير العادى» ويطرح عقلاً جميلاً لمثال إليوت النقدى : «فصم عرى الارتباط ، وتمييز الانفعال الدقيق الذى يثيره الموضوع ككل» ، ومرى يفهم معيار إليوت الخاص بالتجرد عن الهوى ، وهو ينزله من المثال البرناسى ، ويركز على مناقشته للكوميديا والاستمرارية ، بين مارلو وبن جونسون بصفة خاصة . ومرى لا يعترض إلا على حالة إليوت على أنها «التعسه فى الغالب ومنذرة بالازدراء» ويعدها «خطأً تكتيكيًا» فى «عدم فعل أقصى ما فى وسعه ليستأصل آثار وجهة النظر الفائقة» . وعرض مرى التحليلى فيه محذوفات جلية : إنه لا يقول شيئًا عن مفهوم إليوت عن التراث ، أو المعادل الموضوعى ، وفيما بعد ظهر للعيان المزيد من عدم الاتفاقات · ومرى يحتج ضد تقييم إليوت لديكنز أدنى من جورج إليوت وستندال (نتاجات القلم ، ص ١٧٨) . وهو يستنكر بعنف رأى إليوت من أن «سنكا هو على قدم المساواة مع شكسبير على نحو ما أن توما الأكوينى مع دانتى» ، فإذا كان «شكسبير قد عبر عن فلسفة دنيا فى أعظم شعره» فإنه يبدو له «لغواً على نحو مؤكد» (شعراء ونقاد وصوفية ، مختارات من النقد كتبت بين ١٩١٩ و ١٩٥٥ ، المجلد الأول ، ص ١٣) . لكن النقد الرئيسى هو التيار السائد لدى إليوت الذى أحدث صدعًا ، إن إليوت ليس «كلاسيكيًا حقًا خالصًا مهما يحاول أن يكونه » (إلى إله مجهول ، ص ١٤٤) ، ومرى يجد «تناقضًا باطنيًا بين حَرْفية المبادئ الكلاسيكية كما هى عنده ، ومحتوى قصيدة (الأرض الخراب)

(الإحياء الكلاسيكى ، فى أدلفى ، العدد الثالث ، عام ١٩٢٦ ، ص ٥٩٢) «إن القصيدة تعبر عن تعذيب ذاتى وعدمية شاملة» ، إن هناك «صراعًا مميتًا بين فهمه ووجوده» (ص ٥٩٤) ، لقد ارتبك مرى من جراء تأكيد «الإحياء الكلاسيكى» فى إنجلترا ، وحاول أن يميز بين الكتاب «الساخرين» ليوتن ستراتشى وديفيد جارنيت وألدرس هكسلى ، والكاتبين «الجادين» فرجينيا وولف ، وت . س . إليوت اللذين التفّ فى حلف معهما ، ولكن ظهر لمرى أنه إبحار فى ظل ألوان زائفة . إنهم لم يكونوا كلاسيكيين بالمرة ، لقد كانوا «على غير العادة نقادًا رائعين» ، لكنهم مارسوا «حدة ذهن عقلية مذهلة لإحداث تأثير باللاجودى النهائية ، ولقد بداله كلا العملين : «غرفة يعقوب»[٦] والأرض الخراب» فاشلين ، لقد بديا له «تجريبيين ، كيماويين ، مصطنعين ، غامضين» (أدلفى ، العدد الثالث ، عام ١٩٢٦ ، ص ٥٩٠ – ٥٩١) .

ومن الخطأ أن نرى خطوط معركة مرسومة بحدّة فى النقد فى ذلك الوقت ، لقد استعرض إليوت محللاً تمثيلية مرى المبكرة «سينمامون وأنجليكا» مع اهتمام شديد بمسألة الدراما الشعرية التى أصبحت تشكل فيما بعد انشغاله الخاص (أثينايوم ، ١٤ مايو ١٩٢٠ ، ص ٦٣٥) ولقد كتب أشعارًا جميلة عن كتاب مرى «الرائع» عن د.هـ. لورانس (العدد العاشر من مجلة كريتريون ، عام ١٩٣١ ، ص ٧٦٨) ، و«الكتاب الجيد جدًا» عن شكسبير (مجلة كريتريون ، العدد ١٥ ، عام ١٩٣٦ ، ص ٧٠٨ – ٧١٠) . وبعد وفاة مرى ساهم بمقدمة حافلة بالكرم لمجموعة مجهولة من مقالات مرى (كاترين مانسفيلد ودراسات أدبية أخرى ، ص ٧ – ٢ (من التصدير) واعتبره «ناقدًا أدبيًا من الطراز الأول ورائدًا» وهو «باستكشاف العقل والنفس لكاتب مبدع ، إنما يستكشف عقله هو ونفسه هو أيضًا» . ويتذكر إليوت لقاءات شخصية ، ويفرز مقالات لمرى لفتت نظره فى الماضى ، وقد استأنف مرى عرضًا تحليليًا لإليوت فى السنوات الأخيرة من حياته ، وهناك مقال فضفاض مطول عن التميثليات ، تصفها وتحللها وهو يمدح مسرحية إليوت «حفلة كوكتيل» على أنها «تمثيلية رائعة» (مقالات غير متخصصة ، ص١٧٢)

(٦) رواية لفرجينيا وولف نشرت عام ١٩٢٢ . (المترجم)

لكنه يتشكىّ دائمًا من بدائل إليوت لشخوصه بين «الرسالة الزاهدة من جهة ، والزواج غير المحبوب من ناحية أخرى» (ص ١٨٣) ، إنَّ على مرى أن يعلن إمكانية الزواج السعيد ضد ما يعده غثيان إليوت تجاه الجنس ، ولقد حدث أن عبّر مرى عن حيرته بالنسبة لشعر إليوت الأخير على أنه جميل ، ولكنه صعب فهمه [بالنسبة له] (ص ١٨٩).

ومرى فى الكتاب المنشور فى سنة وفاته «الحب والحرية والمجتمع» (١٩٥٧) قارن بين لورانس وإليوت ، واعتقد فى نفسه أنه «يمثل شيئًا بينيًا بين الاثنين (رسالة عام ١٩٥٥ وردت فى كتاب لى : «الحياة» ، ص ٣٤٦) وعلى أية حال أعلن فى الختام : «إننى من الأعماق مع لورانس لا مع إليوت» ، ومع ذلك دافع عن نزعة إليوت الروحية باعتبارها تنتمى إلى تراث وقور يشعر بأنه «لن يفيد فى حملنا عبر ما سيأتى» (مقالات مختارة ، ١٩١٦ – ١٩٥٧ بإشراف ر. ريز ، ص ٣٠٢) .

لقد اختلف إليوت ومرى حول مسائل الدين والمجتمع والجنس ، ولكنهما لم يكونا متباعدين جداً فى النقد على نحو ما يمكن أن تشير إليه الاختلافات . ويمكن للمرء أن يتوقع أن مرى سوف يحبذ ج. ويلسون نايت وإليوت لا يحبذه ، ومن الناحية الفعلية نجد أن العكس هو الصحيح ، لقد أقرّ نايت بدينه العميق لمرى ، وكتب مُحَبِّذاً نقده (حتى بالنسبة لكتابه عن سويفت : انظر : «شعراء فى العمل» [١٩٦٧] ص ١٧٦ – ١٧٨) رغم أنه يظهر نفسه وهو يقول : «إن [مورى] قد كتب من تجربته الروحية ، وأنا من تخيلى» (قدرات مهملة ، عام ١٩٧١ ، ص ٣٥٩) لكن مرى استعرض كتاب «الأسطورة والمعجزة» بشكٍّ ؛ لقد شك فى البداهة بالنسبة لما لدى شكسبير من «استيعاب كلى صورى» وافتراض نايت أن «القدرة الشعرية ، والقدرة البعدية لا يمكن التمييز بينهما ، إن الشعر شىء والدين شىء آخر ، والحكم الدينى الشعرى يجب أن يظلاَّ متمايزين» ، وهذا أمر يدلّ على أن مرى لا يراقب نفسه دائمًا . ويتساءل مرى حول ما نسبه نايت من دلالة عجيبة لاستخدام الموسيقى فى التمثيليات الأخيرة ، «إن أشكال الإحياء والمعجزات والأشكال الساحرة تمنح نفسها للتأثيرات المسرحية الجميلة» من جراء الموسيقى «بشرط أن تكون عذبة ومنخفضة» (تايمز ليتررى سبلمنت ، ٨ أغسطس ١٩٢٩) والاعتراض على «عجلة النار» هو اعتراض حتى أقوى وأشد، «إنّنى نادراً ما أتبين بعض التمثيليات بعد أن تكون قد مرت خلال سيرورة (التفسير)

التى يخضع لها [نايت] ويتجادل نايت ضد تمويه الملك كلاديوس الطيب . ووجهة نظر نايت «من أن الشىء الذى هو فاسد فى حالة الدنمارك هو هاملت نفسه» ، ويفترض نايت «وجود خطر بسبب المكيدة الجوفاء» (انظر : أدلفى ، فى الهامش فى الملاحظات ، أول يناير ١٩٣١ ، ص ٣٤٢ - ٣٤٣) إنه يقيم التمثيلية على رأسها ، وواضح أن مرى لم يتأثر بتصدير إليوت التمجيدى .

والناقدان الكبيران لشكسبير كانا بالنسبة له هما : كولردج ، و أ. س. برادلى ، إن كولردج هو «أعظم ناقد لشكسبير» (مظاهر الأدب ، ص ٩٥) ، وكتاب «السيرة الأدبية» هو «خير كتاب فى النقد باللغة الإنجليزية» (ص ١٨٤) . لكن مرى يكره تفلسف كولردج . «إن انغماسه فى النزعة الصورية الكلية الفاترة قد ألقت بثقلها على عقلية كولردج» (ص ١٨٤) ، لقد رآه على أنه عقلانى يحاول أن يعزى وردزورث ليكتب قصيدة فلسفية ؛ والذى دافع عن التفرقة الزائفة بين لغة الشعر ولغة النثر ، ومرى يعجب بنقد كولردج التطبيقى على نحو أكبر : والصفحات عن (فينوس وأدونيس) تظهره «فى ذروة قدراته كناقد» (ص ١٨٦) ، وكتاب برادلى عن «التراجيديا الشكسبيرية» يعدّه مرى «أعظم عمل مفرد فى النقد فى اللغة الإنجليزية» وبرادلى هو «أكبر ناقد تحليلى عبقرى قدمه بلدنا ... وهو بالأحرى - لاكولردج أو هازلت - كان الوعى النقدى لذلك العصر (الرومانسى)» (كاترين مانسفيلد وصور أدبية أخرى ، ص ١١٤ ، ١١٩) ، والمعجب ببرادلى لا يجد جدوى فى رأى أ. أ. ريتشاردز من أن التراجيديا تدلّ على أن «كل شىء على ما يرام فى الجهاز العصبى» ، ومرى يتساءل ما إذا كان «يجب علينا أن تقرأ (الملك لير) لا لشىء سوى أن نجد ذلك» ، إن رأى ريتشاردز هو رأى «انفعالى ذاتى بشكل خاص ، إننا نشعر بهذا ، وهذا هو كل شىء» ، ولكن مرى يقول: «فيما عدا أننا نعرف طبيعة الموضوع فإنّه ما كان يمكن استخلاص أى شىء على أنه يدل على طبيعة الموضوع» ، إن ريتشاردز يترك «التراجيديا خارج الاعتبار» ، «إنه من الشاق - بلاشك - أن نضطر - هكذا - على نحو مؤلم - أن نقول إن البيضة هى بيضة ، وليست نكتة» ، ومرى يرفض بالضرورة تدمير ريتشاردز لنظرية (الكشف) ، إنه يدافع عن المعرفة التى ينقلها الشعر على أنها «الشىء الحقيقى فى خصوصيته»

ويقرّ مرى بأننا نعيش « المرح والصفاء» من خلال التراجيديا ، ولكن لا يوجد المرح والمستقبل فى التجربة التراجيدية إن لم تكن لها «جـــذورها فى الحياة الخارجيـــة» (فى «الأشياء التى ستأتى» ، ص ١٧٨ ، ١٨٠ ، ١٨٢ ، ١٨٦) .

والتأكيد عينه لموضوعية القصيدة ، وعدم الثقة نفسه بإضفاء الطابع السيكولوجى يحركان نقد مرى لكتاب امبسون (سبعة أنماط من الالتباس) إن مرى يؤمن بأن «القصيدة هى تعْزيمة ، كلمة ذات قوة مباشرة ، ترغم العقل المتسائل إلى أن يستجيب لنظام ، من الأنظمة» ، إن القصيدة هى «كل عضوى» على حين أن امبسون لا يرى سوى الأجزاء . والكتاب «عاجز ، وهو يبعث على الغموض لا التفسير» (الشعراء والنقاد والصوفية : مختارات من النقد كتبت بين ١٩١٩ و ١٩٥٥ بإشراف ريتشارد ريز ، ص ٨١) .

والتعليق على ف. ليفس هو بالأحرى هزيل ومتأخر ، وقد استعرض مرى محللاً كتابه عن لورانس ، وقد تشكّى متنبئًا من المبالغة فى تقدير روايتى (قوس قزح) و (نساء عاشقات) ، وقد تساءل عن «المديح الشديد» الذى كاله لمجموعة «القديس ماور» [(٧)]، ويخلص مرى – على نحو عادل كما أعتقد – إلى أن ليفس قد بذل مجهوداً شجاعاً ومثيراً لفصل لورانس عن مذهبه ، ولكن لكى يفعل هذا فإنه اضطر إلى تهذيب وتشذيب دقيقين ، «إن العقيدة قائمة هناك» (الشعراء والنقاد والصوفية ، ص ٨٧ ، ص ٩٠) ، ويبدو أن مرى على غير وعى بأن النقد نفسه يمكن أن يوجه إلى كتابه هو عن لورانس ، ففى «مقالات غير محترفة» (١٩٥٦) تأتّى مرى إلى الدفاع عن فيلدنج ضد استبعاد ليفس لفيلدنج من (التراث العظيم) لقد حاول أن يشرح العبء الذى ينوء به ليفس بالنسبة لفيلدنج كانبثاق من انشغالاته السابقة ، واحتجاجاته الحادثة ضد تميز ليفس رواية (أوقات عصيبة) لديكنز ليمدحها (مقالات غير محترمة ، ص ٢١) ورغم آن تأكيد المقال على عرض لأخلاقيات فيلدنج فإن ليفس يبدو على أنه صاحب معتقد قطعى أمين ، ولكن متبلد ضيق التفكير من جراء نظرياته .

(٧) مجموعة قصصية للورانس ظهرت مع قصته الأخيرة عام ١٩٢٥ . (المترجم)

وآخر عرض تحليلي قام به مري يناقش كتاب ر. ب. بلاكمور «الأسد وقرص العسل» وكتاب آلان تيت «الأديب في العالم الحديث» وهو يرى أن ت . س . إليوت هو « الناقد المقدس الأول للقانون الجديد الذي ينتصب فيه السيد بلاكمور ، والسيد تيت بين اللاهوتيين» . ولكنه يجدهما «ملّغزين ، وبشكل كبير ، وعلى نحو يثبط الهمة» ، وهو يتشكّى من التعقيد والتكثيف، ونزعة العصور الوسطى المدرسية ، والتركيز على مجال ضيق من المادة» ، كما أنه يتشكّى من «شيء هائل» في (النقد الجديد) . وهو أساساً يتلقط بهواجس عن «وحدة مفسدة للصفات بين النقد الأكاديمي والعوالم الخاصة» (لندن ما جازين ، العدد الرابع ، ١٩٥٧ ، ص ٦٧ ، ٦٩) ، ويظل مري على نحو تام كاتباً حراً ، وصحفياً وأديباً .

وإن الصفحات السابقات قد وصفت نظرية مري في الأدب والنقد ، وحددت مكانته في تاريخ النقد ، زيادة على ذلك فإن شهرة مري تتوقّف حقًا على رسائله العلمية ومقالاته المخصصة للكتّاب المفردين ، وكان كتاب «فيودور دوستويفسكي» (١٩١٦) أول كتاب لمري في سيرة الحياة ؛ كان محاولة لوصف تطور الكاتب نحو الخلاص (توحيد التصالح والتقبّل) الخلاص المقترح للإنسانية ، وضمنا لمري نفسه ، إن مري يتجاهل دوستويفسكي كفنان على نحو شبه كامل ، ويعلن أن «دوستويفسكي ليس روائياً ، ولا يمكن الحكم عليه كروائي» (ص٤٨) إنه لا يستطيع أن يقدم الحياة «فقد هيمنت عليه بالحْصَرَ (رؤية) الأبدية» (ص٣٧) وشخوصه «هي أرواح غير متجسدة . إنها أشبه بالرجال على ما يقال لنا ، ولكننا نعرف أننا لن نراهم على الإطلاق» (ص٤٧) ، «إن أجسادهم ليست إلا رموزاً» فستافروجين على سبيل المثال «ليس رجلاً بل هو حضور» (ص ١٦١) ومري يفكر فيقول : «ربما لم يكن هناك حقًا أي سمردياكوف بمثل ما أنه لا يوجد أي شيطان حقًا ، والاثنان يجدان مستقرهما في نفس إيفان ، ولكن إذن من الذي ارتكب الجريمة؟ بطبيعة الحال يمكن القول آنذاك إنه إيفان نفسه ، ومن جهة أخرى ربما لم تكن هناك جريمة على الإطلاق» (ص ٢٢٨) وعلينا أن نضيف أنه لم يكن هناك كتاب ، إن الإحساس بالشطح الخيالي ، الإحساس بالمجاز مع الاستبعاد التام لما يسمى واقعية دوستويفسكي يجري نقلهما بقوة ، حتى إن الروايات لا تقتصر على الطابع المجازي - وغالبًا بطرق واضحة («روبوجين هو الجسم وميشكين هو النفس» (ص ١٥٢)

ونستاسيا ليست «امرأة ؛ بل هي تجسيد للألم» (ص ١٥٢) – لكن كل هذا يتبخر ليصبح مجرد مراحل من حج دوستويفسكي الروحي من اليأس والأمل إلى المعاناة ، وإلى تقبّل نهائي ، وتصالح مع الحياة» (ص ٤٣) والمراحل يجرى تصورها لا على أنها – وحسب – تحدد تقدم دوستويفسكي ، بل أيضًا تخطط حقب الوعي الإنساني يفضي إلى الإيمان بالإنسانية ؛ والتي يزعم دوستويفسكي أنها روسية بصفة خاصة ، «ما من مخلوق ينظر بثبات في القرن التاسع عشر يمكن أن ينكر أن الروح الروسية وحدها في الأزمنة الحديثة قربت البشرية أكثر إلى هدفها الحتمي . في الأدب الروسي وحده يمكن أن نسمع نغمة الغرف المباشرة بكلمة جديدة» ، وفي تولستوي ودوستويفسكي «تقف الإنسانية على حافة انكشاف سر كبير» (ص ٢٦٣) ولكن لا يقال لنا ما هو هذا السر فيما عدا أنه «سر مفتوح» : الحب ، الإنسانية ، التصالح ، تقبل الشر والموت .

وهذا الكتاب عن دوستويفسكي قد أسماه د. س. ميرسكي التظاهر بالإصلاح[٨] . ونحن نتعجب كيف يؤكد مري بثقة أن «دوستويفسكي» عرف أن الإيمان بالله على أنه شخصي ، والإيمان بالدين كما نفهم الدين كان محرومًا منه للأبد» (ص ٤٤) نحن قد نتحير «لماذا أعلن أن (سفيد يجاليوف) هو الذي سيكون البطل الحقيقي لرواية (الجريمة والعقاب) » (ص ١١٣) ويمكننا أن نصحح قراءته المتعجلة عندما يقول عن نستاسيا «عند باب الكنيسة حيث (هي وميشكين) تزوجا ، تتركه من أجل روجوجين» (ص ١٤٨) يمكن للمرء أن يتبين النقمة المتحمشة ، الزعم الحاد لإيمان دوستويفسكي بإعادة ولادة الإنسانية ، ولكن يصعب على المرء أن ينكر أن مري يتصور حقًا أن دوستويفسكي توقع معجزة ، يوتوبيا تلوح فجأة .

إن كتاب مري هو الذروة في إنجلترا عن تأثير دوستويفسكي (باعتباره كشفًا) ، لقد أصبح تجسيد روح الأدب الروسي ، ويقول لنا مري إن «الأدب الروسي قد قام أكثر من أي تأثير مفرد آخر لتقليل مكانة التصور الفرنسي للأدب» (انكشافات ، ص ٤٧) . والمعنى «الفرنسي» هنا هو نظرية الفن للفن ، الرواية الجيدة في أعقاب رواية (السيدة بوفاري)

(٨) ميرسكي . تصدير لكتاب «دوستويفسكي» من تأليف إ . هـ . كار (١٩٣١) .

إنه يجرى تمجيد الأدب الروسى لاهتمامه بالسلوك ، وتناغم الملكات الإنسانية وتسامحه إزاء أشكال سقوط الناس مما يجده مرى مماثلاً للاهتمام بالحياة الحقة والرجوع إلى المطلق ، وهو يخلص إلى أن الأدب الروسى « ذو مسحة مسيحية أكبر من أى أدب قد وُجد» (ص ٦٣) إنه «من الناحية التاريخية اكتمال إنجازنا» (ص٦٩) إنه يلبّى مع وردزورث وشلى وكيتس «لاستيعاب التناغم الذى يضم كل شىء ، وبهذا الضم يبرر الشر والألم» (ص ٧٢) إن الأدب الروسى يبدو هكذا على أنه استمرار للحركة الرومانسية الإنجليزية .

إن مرى يفكر فى دوستويفسكى وتولستوى أساسًا ، وكان يتدبر الأمركى يروى وجود نوع من التناغم مع ترياقه العظيم ، لكن تشيكوف أصبح الحب الثانى والأعظم عند مرى فهو عنده «آخر كاتب عظيم» (اكتشافات ، ص ٧٨) وليس فى روسيا وحدها ، وهو لا يتفق مع الرأى العادى عن تشيكوف على أنه مثير للحزن واليأس والألم . إن تشيكوف «ينطلق هناك بدون أمل ، بدون إيمان ، إن هذا هو آخر التساؤلات اليائسة ، وهو يرجع ومعه الكأس المقدسة بين يديه» (ص ٧٨) وبمصطلحات تمجيدية مماثلة يقول : «لا يوجد أى تناغم ، إنه يصرخ ، وإن دوىّ صوته يردد صدى موسيقى الأجرام السماوية» (ص ٧٦) لقد كان تشيكوف «الإنسان الحرّ الكامل ، لقد كان رجلاً قد حرر نفسه من كل المخاوف ، ووجد فى داخل نفسه ما يمكنه من أن يقف وحيداً على نحو كامل» (ص ١٠٠) ولقد ظل مرى فردياً حتى عندما اعتنق الإشتراكية ، لكنه خدع نفسه فيما يتعلق بروسيا عدة مرات : فى نوفمبر ١٩١٦ مدح شيستوف فى مقدمة لترجمة كتابه «مقالات» قائلاً : «فى روسيا تنعقد أمور الروح على نحو تكريمى فوق كل الأمور الأخرى (تطور إنسان عقلانى ، ص ٢٦) لقد كانت روسيا أرض أحلام ، ولقد كان الزمن زمن حرب ، وكان الروس هم حلفاء بريطانيا .

لكن أستاذىْ مرى الحقيقيَّيْن هما الشاعران اللذان أعجب بهما أيّما إعجاب فإن أى شاعر آخر ألاوهما : شكسبير ، وكيتس . وكتابه «كيتس وشكسبير» (١٩٢٥) يضع الاسمين على صفحة العنوان ، رغم أن الكتاب عن كيتس ولا يستغل سوى تحمس كيتس لشكسبير لكى يعقد مقارنة شديدة بينهما . إن مرى يستغل كثيراً من طموحات

كيتس الدرامية، ويراه يتجه إلى موضوعية أكبر ، ويتأمل فى الآمال المحالة لكتابة دراما عظيمة . غير أن مسرحية «أوتو العظيم»(٩) تناقض هذا التنبؤ . فلم يكن من الممكن أن يصبح كيتس كاتبًا دراميًا . ومرى يكتب كما فعل فى كتابه (دوستويفسكى) سيرة حياة روحية ، وقد طرح كيتس على أنه «بطل الإنسانية» (ص ٥) وأنه شاعر رأى الشعر على أنه «نمط مميز ومنفصل للحصول على تلك الحقيقة النهائية : حقيقة النفس التى تستوعب وتصالح الحقيقة الجزئية للقلب والعقل» (ص ٢٦) ، ومرى يرى قدرة سلبية على أنها «الطريق الوحيد المفضى إلى الهوية الشخصية الحقيقية ، على أنها الحقيقة ذاتها» (ص ٤٩) وكيتس يؤكد رأيه عن تجرد الشخصية على أنه «الطريق الحق للشخصية» «بالتقاء ذاتى يكون وسيلة إلى التحقق الذاتى» (ص ٥٣) وهذا الموضوع يسمح لمرى أن يكتب «تاريخه الصميم الأعظم فى إطار رفضه أولا لوردزورث ثم لملتون لصالح ولاء أعمق – لا تغيير – لشكسبير» (ص ٤١) وبتنوع جديد دائمًا يجرى تصوير كيتس على أنه يحل نزاع الجمال والألم ، فوضى وتناقضات العالم . إن كيتس «إنما يكتشف التناغم الذى يوحّد الإنسان مع الكون الحيوانى ، إنه يكشف لنفسه ولنا أن الأشياء يجب أن تكون على نحو ما هى عليه» (ص ١٢٠) وقصيدة (هيبريون) هى أوج إنجاز كيتس الفعلى ، غير أن مرى يرغب فى أن يُظْهر أنَّ كيتس «كان أعظم ، أعظم بكثير عن إنجازه الفعلى» لقد أراد أن يعرضه على أنه «النمط الكامل للشاعر العظيم» (ص ٧٠) ، على أنه رجل يملك نفسه وأصبح إنسانًا كاملاً ، ومرى – وهو يفسّر رسالة كيتس الشهيرة – يقول إن النفس تتخلّق تدريجيًا «بخضوع الوعى للواعى» (ص١٣٨) وهكذا فإن الشعر هو «طريق من الطرق القليلة النادرة ، والذى يظل مفتوحًا للحقيقة الخالدة التى يجرى التعبير عنها فى الدين على نحو أقل مباشرة ، وأقل اكتمالاً» (ص ١٤٤) . إن الشعر الصافى يتضمن كشفًا «معرفة بوحدة وتناغم الكون ، واللتين لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال معرفة الفرد بالوحدة والتناغم فى نفسه» (ص ١٤٧) بينما تعد قصيدة «هيبريون» أعظم إنجاز شعرى ، غير أن ذروة تقدمه الروحى

(٩) مسرحية كتبها كيتس عام ١٨١٩ بالاشتراك مع صديقه تشارلز أرميتاج براون الذى وضع خطة بنائها. (المترجم)

هى قصيدة «سقوط هيبريون» فهى رؤية تتخطى الحدود ، إنها «الرؤية الشعرية لله ، للإلوهية الكامنة فى واقع العالم المتغير والدائم» (ص ١٨٣) وهى تعرض تقبّل الشاعر للموت .

هذه الخطاطية الشاملة لا يجب أن تُخْفى حقيقة أن مرى فى الكتاب الأول ، وفى ملاحق وتنقيحات عديدة - (دراسات فى كيتس ، ١٩٣٠) ، (دراسات فى كيتس : جديدة وقديمة ، ١٩٣٩) ، (سر كيتس ، ١٩٤٩) ، (كيتس ، ١٩٥٥) - علّق بحساسية على الرسائل ، وعلى علاقات كيتس الشخصية بفانى براون (والتى غير فيها رأيه) وفانى كيتس وآخرين ، وفى توقينات متطورة مع ورذورت وملتون وبليك ، وعن كل قصيدة مفردة تقريبًا من قصائد كيتس «عن النظرة الأولى إلى هو ميروس تسبمان» ، «عن زيارة قبر بيرنز» وقصائد أخرى . ولقد استخف مرى توفيقان (إيزابيلا) لأنها لا تعطيه الكثير بالنسبة لتصوره لكيتس ، وكان معرضًا لأن يتخذ قرارات ضخمة بسيرة الحياة للقصائد التى تعطى نفسها لهذا الإجراء ، «والسيدة الجميلة غير الرجيمة» - على سبيل المثال - (هى) قانى براون (ص ١٢٤) لكن يجب القول إن مرى ينقل كلا الصراع الروحى والشبقى للإنسان ، ينقل النغمة والإحساس فى رسائله وشعره ، رغم أن مرى يبالغ فى العنصر المفارق بل وحتى (الصوفى) ، ولقد صاغ مرى المشكلات الرئيسية فى نقده المتأخر لكيتس ، رغم أنه يبدو الآن على أنه لا يحب الدارسين لكيتس ، وموريس ديكشتين مؤلف كتاب «كيتس وشعره» (١٩٧١) هو استثناء ، وكثير مما عند مرى يجرى نسخه ، أو يحتاج إلى تصويب ، أو إخفات نقمته لكنه نجح فى إنقاذ كيتس من سوء القراءة (الجمالية) التى لا تزال سائدة عند هـ . و جارود ، وهو يتناول بجدية نضال كيتس من أجل الوعى الذاتى والنضج ، على نحو ما تصور هذا بشكل مثير فى الرسائل دون أن يستسهم (لعقلية كيتس) النسقية كما فعل كلارنس د. ثورب فى كتابه المهم الذى كان له تأثير كبير .

وكتاب مرى عن «شكسبير (١٩٣٦) رغم أنه جرى تأمله طويلاً ، وأرهص به فى المقالات المبكرة يضاهى كتابه عن كيتس ، وهو يستغل مفهوم القدرة السلبية باعتبارها المسألة الرئيسية . «فى العالم الأخلاقى نجد أن أجمل نمط للشخصية يمكن أن يتحقق من خلال عدم وجود أى منها ؛ فى عالم الفن كمال يبدأ حيث تنتهى الأخلاق ، فى عالم

الروح فإن الهوية المطلقة تتأتى بعد إفناء الذات» (ص ٣٠٠) ، وأطروحة التعاطف الكلى الشمول ، وهوية الموضوعية ، والتقمص الوجدانى هى - كما فى كتاب كيتس - يجرى التخلى عنها لصالح توحيد شكسبير مع شخصية بعينها فى التمثيليات ، فهنالك شكسبير (الرجل) : هاملت «يمكننا أن نتخيل شكسبير يتصرف مثل هاملت على حين أننا لا نستطيع أن نتخيله يتصرف مثل لير أو عطيل أو ماكبث» (ص ٣٢٤) ، وهناك من الجانب الآخر شكسبير (المرأة) : «إنه ديدمونه وإموجين ، بردينا وميراندا» (ص ٢٣١) ، والسونيتات تسمح لمرى بأن يتأمل ضده بينما هو يعترف كأنها كلها حدس ، وهو يكرر القول ثلاث مرات فى إحدى الصفحات (ص ١٠٦) : «إننى أعتقد» وهو يستجيب «لشعوره العضال بأن السونتات ككل هى عمل ثلاث سنوات (ص ١١٣) ، ثم هناك شكسبير (الإنجليز) المثاليين : ابن الزنى فى (الملك جون) : و «هى تمثيلية من أروع إبداعات شكسبير» (ص ١٦٢) ، ثم يلاحظ مرى أن خطيب بورتيا النبيل الإنجليزى فى (تاجر البندقية) هو مثل ابن الزنى المسمى فاكو بريدج ، ومرى «يأسى أنه لم يتزوج بورتيا ؛ وساعتها لكان قد أصبح زوجًا أكثر نبلاً من باسانيو» . وبورتيا صاحبة ابن الزنى هى أميرة فرنسية ؛ واسمها - كما يجب أن تكون عند شكسبير - كيت» (ص ١٦٩) ومطلوب منا أن نفترض هوية فى مثل هذه التأملات العاطفية الانفعالية ، إنه على وعى بكتابات ل . ل . شلنج و إ . إ . ستول ، وو . و . لورانس ويوافق على أن «المواقف (فى تمثيليات شكسبير) سابقة بصفة عامة على الشخوص» (ص ٢٠٩) وهو يرى أن «عقلانية الإرغام هى بالضبط التى من أجلها يمجد الجمهور عبقريته ، فيصبح أعظم كاتب (درامى) فى العالم» (ص ١٣٤) بالرغم من أننا نجد عند مرى «أن الحدث الشعرى ، والحدث الدرامى مندمجان معًا بشكل لا يمكن فصلهما» (ص ٢٨٦) ومن الغريب - بما فيه الكفاية - أن مرى يضع مسرحية (الملك لير) «فى مرتبة أدنى تمامًا من التراجيديات (العظيمة) الثلاث الأخرى لشكسبير» (ص ٣٣٧) ؛ فهى تنقصها «السيطرة التخيلية» و «التلقائية الشعرية» (ص ٣٤٢ ، ٣٤٨) ومرى يفضل مسرحية (كوريو لانوس) التى كتب عنها مقالين سابقين ليسا باللانقديين (اكتشافات ، ص ٢٦٥ - ص ٢٨٥ ؛ وأقطار العقل ، ص ٣٤ - ٣٥) ومسرحية (أنطونيو وكليوبترا) حيث توجد أطروحة مرى الملحّة الدائمة عن الحب ، الموت الذى

يتواتر فى كتابه عن كيتس ويجد «أكمل تعبير عنه» : «إن التضحية الذاتية الكلية لكائن بشرى واحد من أجل آخر فى الموت ؛ هى الرمز الحقيقى الوحيد الذى يمكن أن يتوافر لدينا ، والذى نذكره من أجل الحب» (ص ٣٧٨) وعلى أية حال يرفض مرى التفسيرات المجازية للتمثيليات المتأخرة ، وهو يشعر «بأنه متأكد أن المجاز كان غريبًا عن عقل شكسبير» (ص ٣٩٢) لكنه لا يزال يرى الحقبة الأخيرة على أنها تكشفّ اشتياق إنسان للربيع فى الطبيعة ، وفى قلوب الناس ، ويظهر حقيقة إعادة ميلاد الطبيعة وحلم (الإنسان) المعادة ولادته» (ص ٤٠٨) .

والكتاب رغم كل ما فيه من اقتصايات ونواقص ينقل بالفعل - كما أعتقد - (إحساس) شكسبير . (ص ٧ من التصدير) ، وكان يجب تذييله بمقالات مرى عن شكسبير ونقاد شكسبير ، وكان يقاوم دائمًا محاولة جعل شكسبير مروجًا لبعض القصائد التجريدية ، أو القضايا مثل «بكتريا (الفكرة)» (ظواهر الأدب ، ص ١٩٨) عندما يصور الملك جون فكرة الخيانة ، وهو يقاوم المعايير الواقيعة ، وهو يفهم جيداً التقاليد المسرحية ، والمسرحيات التخيلية ، وهو يستطيع أن ينخرط فى أشكال الإفراط فى السرور فى «العنقاء والسلحفاه» ويقول عنها إنها «أكمل قصيدة قصيرة فى أية لغة» (اكتشافات ، ص ٢٥) وهى تُسْتَخدم لتصوير ما لدى مرى من توجه دائم نحو وصف طبيعة الشعر الأصيل «إن العنقاء والسلحفاه» قصيدة «تعلو فوق الاستيعاب العقلى الواضح : «وما نفهمه ليس إلا تأمة ضئيلة مما نشعر به» (اكتشافات ، ص ٢٣) إنها فى وقت واحد «بللور صاف» و«غامضة» ، وبعد عشرين صفحة يقول إنها «ملتبسة وصوفية وغير معقولة للغاية» (ص ٢٣ ، ٢٤) ، وكل ما هناك أن مرى لا يستطيع أن يشير إلى ما يعتبره شعراً .

وفكرته عن الشعر تتضح بإلقاء نظرة على مقالاته العديدة ، وتصريحاته الكثيرة عن الشعراء الإنجليز من تشوسر إلى ت . س . إليوت ، وتشوسر واضح أنه خارج مداه . إنه يستطيع أن يقول «إن تشوسر ليس ما نفهمه من الشاعر العظيم ؛ ليس لديه أى استيعاب تخيلى ، ولديه قليل من الموسيقى التى تخص المرء» (ظواهر الأدب ، ص ١٥٣) ، وهو فى مناقشة مستفيضة فى «السماء - والأرض» (١٩٣٨ ؛ الطبعة الأمريكية بعنوان أبطال الفكر) يتخذ له دليلاً من النزعة الطفيلية فى كنيسة العصور الوسطى ،

وحالة مجتمع القرية ، وسبنسرهو «شاعر الشاعر» ، إن تراث الشعر الإنجليزى مغروس فى سبنسر ، ولكنه اليوم «ينتمى إلى علم آثار الآدب» (أقطار العقل ، الحلقة الثانية ، ص٦٥) ولقد كان مأخوذاً «بعاطفة الجمال الشكلى» بينما «الأخلاقيات هى مجرد ملاءمة أو أطروحة مفيدة ، والصورة هى فى الغالب تماماً مجرد تخيل زخرفى» (أقطار العقل ، الحلقة الثانية ، ص ٧٤) وقصيدة «الملكة الجنِّيَّة» يرى النظر إليها على أنها غير تاريخية تماماً ؛ هى يمكن أن تكون (عن) أى شىء تكون عليه القصائد العظيمة» (أقطار العقل ، الحلقة الثانية ، ص ٦٩) ومرى يميز فحسب الكتاب السادس من «أغنية الزفاف»[١٠] لكى يمدحها وهو يدرك أن هذا رأى مشترك عام ، وهو يشارك كيتس وإليوت الرأى من أن ملتون يمثل انحرافًا عن استمرارية الشعر الإنجليزية : «إنه كامل ولكنه مثل اللسان الإنجليزى» (مشكلة الأسلوب ، ص ١٠٩) ؛ «لقد أمات الشعر الذى أعاد صياغته ، (الشعراء والنقاد والصوفية ، ص ٥) ومرى «يمكن أن يضحى بقصيدة (الفردوس المفقود) مقابل (الأريوباجيتا)[١١] التى حركته حتى فاضت دموعه (السماء – الأرض ، ص ١٦٥) وقصيدة «سامسون أجونيستس أو الرياضى»[١٢] «هى تحفة رائعة» (الشعراء والنقاد والصوفية ، ص ٢) وهى «التى تحمل فيها علامات على التفكير الممتد عن أشكال الجور ، فى روح النزعة الصوابية الذاتية ، قد تكون كاملة لكنها لا تعيش . ليست فيما أريحية» (السماء – الأرض ، ص ١٧٧) . ويمكننا أن نتوقع رأى مرى المتدنى فى شعر القرن الثامن عشر فيما عدا الخمسة : كولينز ، سمارت ، تشاترتون ، كوبر ، جراى . «لقد قتل واحد منهم نفسه وثلاثة ماتوا من جنون الكآبة» (اكتشافات ، ص ١٦٣) ومن الناحية الفعلية نجد أن مرى قام باستثناء آخر فى مقال من أجمل مقالاته بالنسبة لشعر الكونتيسة وينتشليا (١٦٦١ – ١٧٢٠) فإن «عبقريتها قائمة بالنسبة لما ليس بملموس» (أقطار العقل ، الحلقة الثانية ، ص ١٧٥) ،

(١٠) قصيدة لسبنسر ربما كانت احتفالاً بزواجه من إليزابيث نجويل عام ١٥٩٤ ، وقد طبعت عام ١٥٩٥ والكلمة يونانية وتعنى عند غرفة العروس . (المترجم)

(١١) قصيدة لملتون عام ١٦٤٤ والكلمة منسوبة إلى أريوباجوس وجبل مارس إله الحرب فى أثينا حيث يجتمع قضاة المدينة الكبار . (المترجم)

(١٢) تراجيديا لملتون عام ١٦٧١ . (المترجم)

وهى تعرف - بطبيعة الحال - أنها شاعرة صغيرة جداً ، والمقال عن كولينز نتبين فيه «حساسية مفرطة منذ البداية من خلال غريزة أدبية قيمة» (أقطار العقل ، ص ٨٩) فهنا حساسية «أماتها الانشغال الجمالى القائم بينها ، وبين التجربة المباشرة» (أقطار العقل ، ص ٩٠) لكنه يمدح «قصيدة إلى المساء» و «كيف ينام الشجاع» بإسراف وتعليقات طارئة عن الكسندر بوب ؛ باعتباره «أستاذ الفطنة بأجمل معنى ميتافيزيقى» (أقطار العقل ، ص ٩٣) وهو إدراك طوره فيما بعد ليفس .

ومفهوم مرى عن الشعر قد تحدد أساساً من الرومانسيين الإنجليز ، وأولهم كيتس. وعلى أية حال فإن التعليقات عن وردزورث هى تعليقات هزيلة وغير متعاطفة بشكل يدعو للدهشة ، وقد اقترح مرة أن «تفكُّكَ وردزورث يرجع إلى تأثير نظرياته عليه» ، لقد اضطرب وردزورث من جراء نقد كولردج للغة الطبيعية فى كتاب (السيرة الأدبية) : «إن وردزورث منذ ذياك الوقت وطالع انغمس فيه بشكل حر ، لقد حقق التَبَسُّط ، وليس البساطة» (مشكلة الأسلوب ، ص ٢٠١) إن التسلسل التاريخى قد جرى تجاهله ، والعلاقة قائمة رأساً على عقب والتعليق على وردزورث فى كتاب (السماء - والأرض) يكشف النزعة المحافظة فى نغمة قصيدة «الزعيم المفقود» ، ولا نجد إلا مقالاً متأخراً هو «كولردج ووردزورث» (فى : كاترين ما نسفيلد وصور أدبية أخرى) يحدث فيه تعديل ويكتشف وردزورث فى بواكيره على أنه «إنسان كان بالنسبة له اتساع العالم ووحدته (تجربة حقيقية بالعالم)» (ص ٧٤) إنه إنسان لديه «تجربة صوفية حقيقية» بمعزل عن المسيحية (ص ٨٠) غير أن وردزورث ليس إلا وسيلة لوصف تفكك كولردج وخداعه الذاتى «فى الإيمان بأن هناك هوية بين تجربة وردزورث وتجربته هو» (ص ٨٧) ، ويصور هذا بعمله الشعرى «اكتئاب : قصيدة» ، والمقال سيكولوجى ، وهو قائم على سيرة الحياة ويضفى طابعاً أخلاقياً متعجرفاً على سلوك كولردج تجاه أسرته وأصدقائه ، وهناك تآكل داخلى مفروض أنه قد بدأ مع الرحلة إلى ألمانيا فى عام ١٧٩٨ ، «لقد بدا أنه يتآكله شعوره بالإثم» (ص ٩٠) ، ويتضح هذا مع فقد ابنه الثانى أثناء غيابه . إن هذا تأمل غير مبرهن عليه ينكر إنجاز كولردج فى مرحلته المتأخرة ، وفى السياق نفسه فى كتاب (السماء - والأرض) حيث يتحدث مرى عن تحول وردزورث إلى النزعة

المحافظة ينال شلى تعليقات جميلة بسبب نزعته المتطرفة ، وهو فى مقال متأخر يقارن كيتس بشلى ، ويشرح مرى تفضيله لكيتس ، ويتحدث عن شعر شلى على أنه «تجريدى وعقلى ومتيافيزيقى» وهى أخطاء يعترف بأنها أخطاؤه هو (كاترين مانسفيلد وصور أدبية أخرى ، ص ٢٤٠) .

إن اكتشاف مرى (رغم أنّ آرثر سيمونز وإدموند بلندن قد سبقاه) هو جون كلير الذى مجده على أنه «فنان أجمل من وردزورث» والذى «لديه أذن أكثرصدقًا ، غريزة أكثر صفاءً عن الكلمات» رغم أن مرى يدرك أن كلير ينقصه مدى وردزورث المتسع ومبدأ النمو الباطنى» (أقطار العقل ، ص ١١٠) لقد أعجب مرى بكلير على أنه «الشاعر المحب للطبيعة» ؛ وبسبب «رقتة المحركة» ؛ و«عينه الثابتة التى ترقب السيروة اللامتناهية للطبيعة» (ص ١٢٦ ، ١٢١ ، ص ١١٥) ، وهناك مقال متأخر وعنوانه «زيارة ثابتة لكلير» (فى مقالات غير متخصصة ، ١٩٥٦) ، حافلة بالإدراك الحسى مثل أى شىء كتبه فى شبابه ، وهو يوجه مزيداً من الانتباه لجنون كلير العقلى ، وأحلامه عن الفردوس المفقود ، واستيائه ضد إغلاق الحدود «الإغلاق – السجن ، لنفسه وللطبيعة المتوحشة ، وللنظام القديم كانت (الحرية) بالنسبة لها جميعًا . وعقله قد تمسك بها بأسف شديد انفعالى لا يموت» (مقالات غير متخصصة ، ص ١٠٦) .

ويبدو أنّ الفكتوريين العظام لم يروقوا لمرى كثيراً ، ونجد ج . م . هو بكنز الذى كتب عنه من قبل ما رفعه إلى الشهرة (ظواهر الأدب ، ص ١٩٢) تركه بارداً ، «إن فشل إنجازه الكلى يرجع إلى مسغبة فى التجربة التى فرضتها عليه رسالته فى الحياة» (ظواهر الأدب ، ص ٦٠) وإعجاب مرى يتجه إلى هاردى كشاعر ، ولابد أنه كان واحداً من أوائل من فضلوا الشاعر على الروائى ، ورأى أن شعر هاردى لم يكن ازدهاراً متأخراً وغريباً» (ص ١٢٢) أو «صورة زائفة لنثره» (ص ١٢٤) ؛ بل هو عمل ذو عظمة وعمق بتقييمه من ذاته . ومرى يحمل لنا معياراً نتحمله هو القوة البصرية : إن القصيدة هى «التخلى الخارق المحتم» لفعل «استيعاب تام» (ص ١٣٢) ، ومرى وهو يعلق على قصيدة أخرى يطوّر نظرية فى السيرورة الشعرية يسميها «المزدوجة» ، إن الشاعر يكتشف رمزاً ويؤسس تساويا بين الشعور وموضوع خارجى ما ، ثم يرى دلالته ويدرك «الكل فى واحد» والذى هو «الفعل الشعرى الخاص» (ص ١٣٥) ، ويبدو أنه من

الصعب عقد مثل هذه التفرقة ، أو رؤية مثل هذا التراتب ، ومرى نفسه لم يستخدم هاتين المرحلتين فيما بعد ، لكن هاردى اجتاز الاختبار ، إنه شاعر عظيم ، ولقد كان مرى بارداً تجاه معظم الشعراء الإنجليز المعاصرين ، وكان فى السابق قد هاجم المختارات المعنونة باسم «الشعر الجورجى»[١٣] . (مظاهر الأدب ، ص ١٣٩ - ١٤٩)

لقد قدر إدوارد توماس وجون ماسفيلد روالتردى لامبر باعتدال شديد ، وقصيدة «الأوزالبرى لكول» ليتيس تبدو له فاشلة ، «إن لدى كيتس آلية جمال ، ولكن لا توجد لديه قوة دامغة فى نفسه» (ص ٤٥) ويقتبس مرى : «لقد مزقتنى الأحلام ...» ويتخذ منها اعترافًا مثيراً للشفقة إلاّ على الهزيمة ، وكما رأينا فإن شعر إليوت يعد عنده فاشلاً .

لكن اهتمامات مرى لم تكن قاصرة على الشعر الإنجليزى : فإبان إقامته فى باريس عرف أيضًا قدرًا كبيرًا من فرنسا والأدب الفرنسى، وشاعره المفضل هو بودلير والذى رآه فى صحبة «الرومانسيين المثقفين فى تمرد ضد الحياة» (أقطار العقل ، ص ١٦٠) وهى جماعة ضمَّ إليها ستندال ونيتش ودوستويفسكى . إن مرى يرفض شعار «الشاعر المتفسّخ» ورؤية آرثر سيمونز لبودلير على أنه «مغنى الآثام الغريبة» (ص١٨٠) ويودلير كشاعر كان «قوياً وذكيًا معتمداً على نفسه وكلاسيكيًا» ، بل حتى كان «بطوليًا» (ص ١٥٨) ، «إن نسيج نظمه صعب للغاية» - هذا هو تعبير مرى عما كان يسمى فى البلاغة القديمة «التناغم الصارم» ، وهو يلاحظ فى شعر بودلير «كل الأشياء الحية» ترتد إلى «حالة من التصلب الثابت» (ص ١٦٥) ، ويصف مرى زهوه مقترنًا بتعاطف مع المضطهدين ، واشمئزاز من البرجوازية ، وإن شعوره بالمعاناة ، وحلمه بالهرب من خلال الإيمان بالله يوضح التعاطف الإنسانى الشامل لدى مرى .

ونادراً ما يوجه مرى انتباها للأدب الألمانى ، لكن الفصلين عن جوته فى كتاب (السماء - والأرض) يظهران معرفه واسعة تدعو للدهشة بكتابات جوته، وهما عرضان

(١٣) هى مختارات من الشعر المعاصر صدرت عام ١٩١٢ من جماعة تضم روبرت بروك ، وجون درينكووتر ، وهارولد مونرو ، وويلفريد ويلسون جيبسون ، وأروندل دل رى ، وإدوارد مارش ، وصدرت فى خمسة مجلدات بين ١٩١٢ و ١٩٢٢ . (المترجم)

للنزعة السبينوزية[١٤] لدى جوته فيما يتعلق بالطبيعة والحكمة مع مطالب جرى التعبير عنها جيداً مع أهمية كبيرة : «لقد كان أول إنسان على وعى حقًا بمكانة الإنسان الحقة فى مجال الطبيعة ... إن وعيه التاريخى هو حادثة جديدة فى التاريخ الإنسانى» . ويبدو أن مرى فى البداية يشارك فى الرأى الذى يذهب إلى أن جوته كان «جوكر كل شىء وسيد لا شىء » ، وهو يستهجن أعماله الدرامية ، وأسلوبه النثرى لكنه تبين الخطأ : لم يكن جوته آخر الموسوعيين العظام فى المعرفة ، كما أنه لم يكن سيداً شاملاً ، لقد تبين عظمته وشيطانيته وتسيده على الحياة ، ولكن لم يكن لديه إلا التحفّظ : «إنه تنقصه نبرة المعاناة ، ومعرفة ثمن التجربة» (السماء ، ص ٢٤٤) وهناك مقال عن الشاعر هيلدرلين وهو استهلاليته - كعرْض تحليلى لكتاب لرونالد بايكوك سيتم تأليفه - وهذا المقال يظهر تأكيداً بأنّه مسّه بصدق مع وجود مدى متسع من المراجع ، وهو ينتهى بملاحظة جيدة : «إن ديوتيما هى بالأحرى بياتريس التى تقوده إلى حياة جديدة ، وليست كاهنة أفلاطون فى محاورة (المأدبة)» ، إنه هو يشير إليها على أنها «رأس مريم العذراء» إنما يطيح بالمسألة برمتها ، لقد كان هناك صراع لا يمكن حله بين اليونان وأضداهم فى عقله (الشعراء والنقاد والصوفية ، ص ٢٦) .

واهتمام مرى بالرواية كان أكثر محدودية ، إذا ما أدخلنا فى حسباننا اهتمامه بدوستويفسكى أو لورانس ، وقد حركتهما عقائدهما ، ولكن هذا الاهتمام لم يكن غير موجود بالمرة ؛ فقد استخدم مرى الروائيين الروس كتضاد وتفنيد لما يعدّه التطور المنحرف نحو فن الرواية ، وهو يبدأ نقده لفلوبير من هذه النقطة . «إن اختراع الفن بألف لام التعريف لم تكن له أية فائدة للفن كفن جزئى» (أفكار العقل ، ص ٢٢٥) ، إن عبادة فلوبير على أنه «أعظم كاتب قد وُجد» ، لقد ازدهرت بصفة خاصة فى إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية ، وهى تبدو له منافية للعقل . إنه لم يتأثر بأشكال الكرب لدى فلوبير ، «ليس من السهل أن نتبين السبب الذى يجعل قيمة عمل الكاتب مما يجب أن تعتمد على اكتمال حرقه على مذبح الفن» (ص ٢٠٦) ومرى يستنكر تخيله ، واستخدامه للاستعارة ، ولا يعترف إلا «بِأُبَّهَتِهِ» ، «إن لدى فلوبير رعبًا برجوازيًا

(١٤) يقصد إيمان جوته بمالدى سبينوزا من نزعة وحدة الوجود . (المترجم)

من البرجــوازية» ، رعبًا من «غيبة غــريبة للنمو الباطنى» (ص ٢٠٨ ، ٢١٠) ومرى يجد روايات «سالامبو» و «تجربة القديس أوغسطين» و «بوفوارو بيكوشيه» سطحية فى الداخل ، ولا نجـد إلا رواية (السيدة بوفارى) هى التى تلقى مديحًا بينما رواية «تربية النـزعة العاطفية الانفعالية» يجـرى استبعـادهـا باعتبـارها «عملاً من أعمال التاريخ لا الأدب» (ص ٢١١ ، ٢١٨) ومـرى يفـضــل سـتندال ، وهو يعـجب بوجـهـة نظره التراچيدية تجاه الحياة ، وإيمانه بواجب الإنسان ليكون بطلاً تراجيديًا (ص ٢٣٧) ، وهو يسميـه «شكسبير مُنَمْنَمًا ومُجَفَّفًا» (ص ٢٣٠) وهو مدح ملتبس برفض شعار «المؤمن باللذة» . وهو يدمج ستندال فى وجهة نظر شكسبير تجاه الحياة ، غير أن ستندال «ليست لديه نأمة إحساس بالفكاهة» (ص ٢٣٦) ، ولدى مرى قيمة مفردة بأنه قد كتب أولاً بالإنجليزية فى يوليو ١٩٢٢ عن رواية بروست «بحثًا عن الزمن الضائع» «أدق جـميع الروايات السيكولوجيـة الحديثـة» (اكتشـافـات ، ص ١١٨) إبان حيــاة بروست ، لقد التقى ببروست فى باريس لقاء عابرًا ومرى تنبأ على نحو دقيق بالخاتمة التى لم تكن قد نشرت بعد ، ورأى أن الكتـاب كـان «فى جوهريّاته قـصــة إبداعــه» (ص ١١٨) لقد وصف الثنائية بين «التاريخ السيكولوجى للعقلية الحديثة ، وتشريح للمجتمع الحديث» (ص ١١٥) ، لكنه لم يدخل إطلاقًا فى أية مناقشة للتقنية رغم أنه تنبأ بأن (تصديرات نقدية) لهنرى چيمز «قد تحتل ذات يوم مكانًا مشابهًا لمراسلات فلوبير» (مشكلة الأسلوب ، ص ٢١) .

وذوق مرى فى الرواية الإنجليزية ظل تقليديًا ، ويبدو أنه لم يكتب باستفاضة عن أى روائيين بارزين ، فيما عدا بحث متأخر يدافع فيه عن فيلدنج (مقالات غير محترفة) والاهتمام بجورج جيسينج (جرى تفسيره فى إطار حياته الشبقية) وبصـديق هو هنرى وليامسون ينتمى أيضًا إلى سنواته المتأخرة فى «كاترين مانسفيلد ودراسات أدبية أخرى»، والتطوارات الجديدة فى الرواية شعر بها على أنها «انقطاع فى الرواية» ، على أنها نهاية الكتابة القصصية . وهو يأسى «لانشغال چيمز غير الضرورى بالتقنية» و «تضخم أسلوبه» (مشكلة الأسلوب ، ص ٢١ - ٢٢) وهو يسمى رواية «عولس» «عملاً من أعمـال العبـقرية » ، ولكن يسـميـه أيضًـا «ضـلال هائل ، الإفراط الأخــير فى الرومــانسيـة» (اكتشافات ، ص ١٤٦ - ١٤٧) ثم استـعرض محللاً رواية (عولس)

كثيراً بالنغمة نفسها (نيشن آند أثينيوم ، العدد ٣١ ، ٢٢ أبريل ١٩٢٢ ، ص ١٢٤ – ١٢٥) وهو أمر لم يثر صدمة بالكلية فى الوقت الذى كان الكتاب يُهَرَّب فيه من باريس ومرى يعجب أيما إعجاب بفصل الدائرة ، إنه «تهريج كلى صورى» (إنه يسميه تاريخ ليلة القديس) حيث إنه «يكشف عن عبقـرية من أعلى طراز تقـارن فحسب بعبقرية جوته أو «دوستويفسكى» ، لكنه يتشكى من الغموض «ولعنة الإفراط ، لعنة الوفرة الشديدة التى تحوِّم فوق الكل» (ص ١٢٥) ، وهناك معنى فى القول إن أقوى جزء من عبقرية (جويس) هو الجانب الكوميدى الرائع (اكتشافات ، ص ١٥١) .

ومن بين كل الروائيين نجد أن د . هـ . لورانس هو الذى استغرق مرى بشكل كبير ، وليس – بطبيعة الحال – الروائى وحده ، بل بالأحرى المتنبىء والصديق والخصم ، وليست هناك حاجة إلى أن نعيد قصّ تقلبات العلاقة التى ترجع إلى عام ١٩١٢ ، وليست هناك حاجة إلى مناقشة دقة مرى فى «ذكريات عن د . هـ . لورانس» (١٩٣٣) ولا الطريقة إلى لجأ إليها لورانس حتى يستغلها مرى كأنموذج لروايته ، وقد سخر منه فى قصة مثل (الابتسامة) ، لكن مرى كتب بالفعل عروضاً تحليلية لكتب لورانس إبّان حياته ، وبحث رواية «ابن امرأة» (١٩٣١) ليس كمجرد سيرة حياة لورانس التى تشكى منها جراهام هوو «انطلقت وامتدت لوضع اللوم على الأعمال لأنها لم تحك قصة (حياة لورانس) على وجه حق[١٥] ، وهذا البحث يحتوى أيضاً نقداً أدبياً وأحكاماً عن الكتب والأفكار. وعروض مرى التحليلة المكتوبة فى العشرينيات جاءت عقب قطيعة مع لورانس ؛ وهى تندد باندفاع الروايات التى أعقبت (أبناء وعشاق) ورواية (الفتاة الضائعة) تظهر «فقداناً واضحاً جداً للقدرة التخليلة» رغم أنها رواية وافية بالغرض وهى أكثر إحكاماً من «قوس قزح» ، لكن (التصرف المغلوط) يجرى التنديد به ، إن لورانس «يريد أن يرتد بنا إلى الطين الذى بزغنا منه» (أعيد نشره فى ذكريات د . هـ . لورانس ، ٢١٧) ورواية «نساء عاشقات» هى «خمسمائة صفحة من العنف العاطفى موجهة إثر موجة من الكتابة الطنانة الغاضبة» (ص ٢٢٠) . إن مرى يتساءل : هل السيد لورانس متعصب أو نبى ؟ إن كونه فناناً ليس مؤكداً بنفس تأكيد أنه ليست لديه رغبة فى أن

(١٥) هوو : «الشمس المظلمة» (١٩٥٦) ، ص ١٣ .

يكون فنانًا» (ص ٢٢٢) والأكثر غرابة رواية «عصا هارون» فقد أبهجت مرى باعتبارها «مرحة ومتسيبة ومؤثرة» ، «إن قراءة (عصا هارون) هى أن ننهل من ينبوع الحياة» ، لقد حقق لورانس صفاء . إن رواية (عصا هارون) «هى أهم شيء قد حدث للأدب الإنجليزى منذ الحرب ، وهى تلوح لعقلى أنها أكثر أهمية من (عولس) ... إن (عولس) عقيمة ، ورواية (عصا هارون) مليئة بحيوية الحياة» (ص ٢٣١) ، ويجرى مدح (الشطح الخيالى للاشعور) على أنه نقد لحضارتنا فى استقلال عن فرويد أو يونج (ص ٢٤١ : انظر حتى عرضًا تحليليًا كله مديح فى «نيش . وأثينايوم» غفل عنه فى «ذكريات عن لورانس») ، ومرى يتنبأ بأن «لورانس لابد وأن يصبح شخصية ذات أهمية أوروبية» ويسميه «بدون مقارنة هو أهم كاتب فى جيله» (ص ٢٤٢) ، وهناك عرض تحليلى لكتاب «الطيور والوحوش والزهور» يمدح معرفة لورانس بالحياة غير الإنسانية (ص ٢٥٠) ولكن هناك ملاحظات قصيرة عن «القديس ماور» و «الأفعى ذات الريش» تسجّل خيبة أمل ، وهناك عرض تحليلى مطول لكتاب (القصائد الكاملة) يسجل رفضًا للتخلى عن «الوعى العقلى» : «الانتحار الذى لا نريد ولا (نستطيع) أن نرتكبه» (ص٢٦٢) زيادة على ذلك فإن لورانس هو «أشبه شبهًا كبيرًا بنبى عظيم فى قوم عيسى مع رسالة مماثلة جوهريًا وبقوة يمكن مقارنتها بقوة النطق الديناميكى» ومرى يعرف أن لورانس مع هذا يرفض «أن يواجه حقيقة عيسى» (ص ٢٦٦ – ٢٦٧) وهناك عرض تحليلى لرواية «عشيق الليدى تشاترلى» وتعبيرها «برغم كل ما فيها من عدم اكتمال ، وما لايزال فيها من غضب ملتهب فإنها كتاب إيجابى وحى وخلاق» ، إنها «كتاب ينظف ، وهو حامل تطهير جديد» (ص ٢٧٥ ، ص ٢٧١) ورغم الصدع الذى حدث فى صداقتهما فإن مرى واصل تناول لورانس على أنه كاتب كبير جدًا لكنه رفض أن يشاركه نزعته المعادية للعقلانية ، وحكم على كتبه بمعيار التقارب مع الصفاء والإدراك السليم .

وهذا – أساسًا – هو الرأى المعروض فى كتاب «ابن امرأة» (١٩٣١) ، رغم أن الكتاب تسبب فى إساءة من جراء إدانته الشديدة للورانس «كنبى لديانة زائفة : إنه لم يفهم حقيقة (الروح)» (ص ٣٥٢) ، والإيماء بأن لورانس «يكاد يكون ضعيفًا جنسيًا» (ص ٥٢) ، ولقد بدا مرى كخائن ، بدا يهوذا الذى انتقم بعد وفاة لورانس لرفض لورانس لصداقته ،

ولايحق لنا أن ندخل فى هذا النزاع القارس فنرى أن مرى يتناول مسألتين نقديتين حافظ بوضوح شديد على جعلهما بمعزل عن سيرة الحياة : أيدلولوجيا لورانس ، ماالديه مما يسمى فلسفة أخلاق الحب ، ونجاحه كروائى . ويبدو مرى لى على صواب تمامًا بوصفه وتفسيره للأيديولوجيا ، وكراهية الحضارة الحديثة ؛ التى يبدو أن مرى يشارك فيها ، أو على الأقل يفهمها ، ورأى لورانس فى العلاقة بين الجنسين ، «تكثيف الاشمئزاز بالنسبة للمرأة فى العلاقة الجنسية» (ص ٤٤) ومطلبه بأن المرأة تخضع للرجل تمامًا نجسّة منكرة أى مطلب لها للإشباع وموافقة حتى على سوء استخدامها جسمانيًا ، ومرى فى اشمئزازه من هذه العقيدة يحاول أن يفصلهما عن فن الروائى ، ويصل إلى ترتيب للكتب التى تزيف بداهة قوتها الخاصة ، وأنا أعتقد أنه على حق تمامًا بمدحه رواية (أبناء وعشاق) باعتبارها «أعظم كتب» لورانس «إذا كنا سنحكم على لورانس باعتباره (الفنان الخالص) إذن فمن الحق أنه لم يشتط إطلاقًا وهو يضاهى تمامًا هذا السجل الفنى والمثير للحياة» (ص ٢٣) ورواية (قوس قزح) ورواية (نساء عاشقات) تبدوان فوضويتين وغامضتين بالمقارنة . ورغم أن مرى يمدح بداية فصل (أنّا فيكتريكس) فى رواية (قوس قزح) وهو يقول إنه «لايوجد شىء أجمل منها ، أو أكثر قوة من كل كتابات لورانس» فإن الرأى الضمنى عن الزواج والآخرية القضيبية المغالية للعلاقة يجرى التنديد بها على أنّها «أكذوبة أو عدة أكاذيب» ، وكتاب «الشطح الخيالى للاشعور» يسميه حينئذ «أعظم كتب لورانس» (ص ١٧١) ورواية (عصا هارون) هى «أعظم رواياته» (ص ١٤١) وواضح أن رواية (أبناء وعشاق) قد جرى نسيانها فى كل حالة ، ورواية (البنت الضائعة) يجرى مدحها لما فيها من «فصول رائعة» (ص ١٤٩) عن الحياة فى جبال الألب . وتبدو الرواية على أنها «اللحظة الحاسمة» فى شفاء لورانس ونبذه للحنين السابق ، «لايجب على الإنسان أن يتخلّى عن إنسانيتة ؛ إن إغراء العالم السابق على العقل هو غواية ، شرك للموت» (ص ١٥١) ورواية (عصا هارون) تكمل الشفاء يوجد «المزيد من لورانس الجوهرى فى هذه الرواية أكثر مما يوجد فى أية رواية أخرى من رواياته» (ص ٢٢٠) ومرى يرى «المقت الشديد للمرأة» الذى يكمن فى رواية (عصا هارون) . إن الجنس هو الكارثة الأكبر «إن كل الإصرار على الجنس والوعى برابطة الدم الذى يشكل الحْصَرَ

الدائم المهيمن على كل كتبه ... كامن فى حكمه السرى الخاص ، انتهاك ذاتى ، خطيئة ضد النور» (ص ٢٨٧) . إن مرى يفكر فى «الأفعى ذات الريش» على أنها «الإنجاز التخيلى» ، «إنها أعظم أعمال لورانس فى (الفن)» (ص ٣١٨) حيث «الفن» يعنى اختراعا يتم بالإرادة ، لكن رواية (القديس ماور) تبدو له ضعيفة ، «محمومة وعاطفية فى المزاج ، ومزعزعة وغير متماسكة فى المادة ؛ إنها صرح لورانس فى التفكك» (ص١٣٨) ، ورواية (عشيق الليدى تشاترلى) قد أصبحت «كتابًا معلقًا وجارًا» (ص ٣٦٩) بينما رواية (الذى مات) هى «قصة عجيبة ؛ قصة من أشد القصص العجيبة فى العالم ، رائعة عبقرية عظيمة تموت» (ص ٣٧٢) رغم أنه بعد بضع صفحات قليلة يسميها «حلمًا طفوليًا» (ص ٣٨١) وفى المحاولة بتمجيد لورانس كشخصية تشبه شخصية المسيح - والذى «كان المسيح سيحبه على أنه أخوه» (ص ٣٧٧) - يحاول مرى أن ينقد اللب العقلانى فى عقيدته ، نقد حضارة الآلة ، والحاجة إلى مواجهة طبيعتنا الحسيّة بينما ينظف جانبًا - مع بعض الحيرة - التضمينات الفاسدة لعبادة آلهة الظلام ؛ وهذه المحاولة تزيف رأى مرى فى الكتب . إنها لا تؤثر فى رواية (أبناء وعشاق) بل تفضى إلى تناقض ظاهرى يحّط من شأن رواية (قوس قزح) ورواية (نساء عاشقات) ، وواضح أنهما أكبر كتب لورانس فردية وقوة ، وهو يمجد رواية (عصا هارون) المليئة بالحشو الزائد ، والسخرية المحلية والأوصاف التافهة ، ويبقى غير حاسم وغامضًا من الناحية الأخلاقية ، ورواية (ابن امرأة) تؤكد نواقص مرى كناقد : اندماجه المفروض مع الشخص والعقيدة التى وراء الكتب التى تشوّه حكمه الأدبى الصائب عادة .

والكتابان المتأخران والكاملا الحجم عن «وليم بليك» (١٩٣٣) و «جوناثان سويفت» (١٩٥٤) هما محاولتان أكثر تجردًا فى التفسير ، وتوحيان بمهام مفروضة ذاتيًا ، والكتاب عن بليك يطرح عرْضًا مباشرًا للعقيدة التى تنبأ بها على نحو لا يمكن الشك فيه هو نور ثروب فراى بأنها «ستظل خير دراسة وأشدها قربًا لشعر بليك وفكره»[١٦] ، وبدون محاولة الحكم على صوابية وخطأ قرارات مرى فإن مناقشات «لايوجد أى دين طبيعى»

(١٦) س . و . هتشنر ول . هـ . هتشنر . «الشعراء وكتّاب المقالات الرومانسيون الإنجليز» (١٩٥٧) ، ص ١٦ .

و «ملتون» قد لفتت نظرى كمنظور خاص ، إن «ملتون» بعد «الرائعة التنبؤية» لبليك هو «عمل فريد لا يغنى ولا يستنفد» (بليك ، ص ٢١٨) والكتاب الأكثر اقتصاداً عن الكتب الأخرى عن كيتس أو شكسبير أو لورانس قد تشوّه مرة أخرى بالتعميمات السهلة والتماثلات بين بليك ولورانس ، بليك وماركس ، ورفض رؤية بليك فى إطار داخل عصره ، يقول : «إن (ألبيون) فى «الولايات المتحدة الأمريكية» لا شأن لها بإنجلترا فى عصر جورج الثالث و (بِيتْ) (ص ٩٥ – ٩٦) وهذا القول واضح أنه قول زائف تماماً ، ويعجب الإنسان لماذا يمكن لشاعر أن يعد «عظيماً بين الأعظم» بسبب «تعاليمه بالوحدة النهائية بين الأبدية والمغفرة» (ص ٢٥٤) إذن مما يلائم مرى إعلان أن بليك «هو شيوعى عظيم» ، والإشارة إلى ماركس تضفى طابعاً غامضاً على رؤيته العادية من أن «المجتمع اللاطبقى هو ... مما لا يمكن تصوره إلا كمجتمع مسيحى» (فى «دفاعاً عن الديمقراطية» ، ١٩٣٩ ، ص ١٩٠) .

ويعترف مرى بأن الكتاب عن سويفت هو «نوع من التحدى لذاتى ؛ أن أكتب كتاباً عن شخص لا أتوحّد معه (بالإمكانية» (رسالة عام ١٩٥٣ فى : لى : «حياة» ، ص ٢٤٠) ، وهو يستهدف « لا مزيد من الموضوعية» (المصدر السابق) ولقد اعتبر هذا الكتاب «أجمل كتب» مرى (ص ٣٤١) ، ولكنه كسيرة حياة قد نُسخ ومحاولة التحليل التى تلتقط اقتراح ألدوس هكسلى فى مقال عن سويفت فى «ماتريد» (ص ١٩٩) وإضفاء الطابع المسيحى على انشغال سويفت بموضوعات العهد و «رؤية الغائط» تبدو خطوة خاطئة نحو شطحات نورمان أو براون . كما أن المرء لا يستطيع أن يقتنع بالتأمل . القائم على رسالة مفردة (١٧ أبريل ١٩٩٦) من أن رفض حاشية سويفت من أجل جين وورنج هو تجربة صادقة ممتدة باقية ، وأنه بصفة كلية فإن عقلية مثل عقلية سويفت يجب أن تفسر ، أو يمكن أن تُفَسَّر بعلاقاته الغامضة بالنساء ، والكتاب لا يعد من خير كتب مرى المميزة .

إنّ مرى فى حاجة إلى إعادة اعتبار اليوم ، وهذا المسْح لابد أنه قد أظهره امتداده الهائل ، وتماسك ذوقه وآرائه ، ورشاقة صياغاته ، ونظرية الأدب وراء تصريحاته المختلفة ، والآن فإن هذه النظرية قد عفّى عليها الزمن فى وقت كان الأدب فيه ممّا لايمكن رده إلى لغة اللعب المستخلصة من إشارة إلى الواقع والنقد ، وقد أصبح علمًا

أو شبه علم يقلّص عمداً أى حُكْمُ قيمةٍ ، ويقدم مرى ترياقا بأنه بالقيمة المعرفية للأدب والنقد على أنه حكم قيمة ، وهو فى أحسن أحواله يتجنب «نظرية الكشف والتوحيد بين الأدب والدين ، وكذلك توحيد الأدب والفلسفة ، وقد رأى الأدب على أنه اصطبا غ رمزى للانفعال ، ولقد ناقش النهج الميتافيزيقى للمعرفة بتميز . ووصف نضال الشاعر من أجل الهوية الذاتية والنورانية ، وهناك ما يجب أن يقال حتى عن تنوعه بالنسبة لعبادة الأبطال ، وإنَّ شعراءه العظام يعيشون حياة المجاز ، ويقدمون نضالاً أنموذجيًا مع أنفسهم والعالم وعملهم ، وهو يعرف أن الناقد عليه أن يتناول موضوعًا يتحداه ، وأنه يجب تناوله فى الإنسانية لكى يلتقطه على نحو تعاطفى ، وهو يعرف أن التفسيرات الحقة أى الشعور بالكيف الخاص يفضى إلى الحكم السديد .

وأنا على وعى بنواقصه ، وأنا أعرف أننى قد قلّلت منها : إنه يمكن أن يكون ضبابيًا ، طنانًا ، مدعيًا ، حتى منمقًا ، ولقد أبدى حركات نحو السر الذى يشجع النزعة الضبابية الغامضة الجديدة ، ولكن يمكن أن نعترف بأنه يوجد حد نهائى ، وأن العبقرية ، أو مجرد كشف الشعر العظيم لا يمكن تقديرها كاملة ، وأن لدى مرى شعوراً بما هو مفارق مما لا يمكن استبعاده إذا أردنا أن نفهم الشعراء العظام (وليس الشعراء الرومانسيين وحدهم) فى الماضى .

المصادر والمراجع

- Fyodor Dostoevsky: A *Critical Study* (1916).
- *Aspects of Literature* (1920). Cited as *AL* .
- *The Evolution of on Intellectual* (19 20). Cited as *EI.*
- *Countries of the Mind* (1922). Cited as C.M.
- *The Problem of Style* (1922). Cited as *PS.*
- *Pencillings* (1923). Cited as *P.*
- *Discoveries* (1924). Cited as *D.*
- *To the Unknown God* (1924). Cited as *TUG.*
- *Keats and Shakespeare* (1925).
- *Things to Come* (1928).
- *Studies in Keats* (1930).
- *Countries of the Mind: Second Series* (1931). Cited as CM_2.
- *Son of Woman: The Story of D. H. Lowrence* (1931).
- *Reminiscences of D. H. Lawrence* (1933). Cited as *R.*
- *William Blake* (1933). Reprint ed. (1964), cited as *Blake.*
- *Between Two Worlds* (1935).
- *Shakespeare* (1936).
- *Heaven_and Earth* (1938). Published in America as *Heroes of Thougth* (1938).
- *Studies in Keats: New and Old* (1939).
- *Katherine Mansfeld and Other Literary Portraits* (1949).
- *The Mystery of Keats* (1949).
- *John Clare and Other Studies* (1950).
- *Jonathan Swift* (1954).

- *Keats*, 4th ed., revised and enlarged (1955).

- *Unprofessional Essays* (1956). Cited as UE.

- *Love, Freedom and Society* (1957).

- *Katherine Monsfeld and Other Literary Studies, foreword by T.S. Eliot (1959).*

- *Selected Criticism, 1916-1957, chosen and introduced by Richard Rees (1960). An anthology.*

- *Poets, Critics, Mystics: A Selection of Criticism Written between 1919 and 1955, ed. Richard Rees (1970). Cited as PCM.*

- *William W. Heath. "The Literary Criticism of John Middleton Murry." PMLA 70 (1958): 41-57.*

- *Derek Stanford. "Middleteon Murry as Literary Critic, "Essays in Criticism 8 (1958): 60-67.*

- *F. A. Lea, The Life of John Middleton Murry (1959). A good "official" but not uncritical biography.*

- *J. B. Beer, "John. Middleton Murry," in Critical Quarterly 3 (1961): 59-66.*

- *G. Wilson Knight, "J. Middleton Murry," in of Books and Humankind, ed. John Butt (1964). Reprinted in G. Wilson Knight. Neglected Powers (1971). 352-67.*

- *Ernest G. Griffin. John Middleton Murry (1969). A helpful. Svmpathetic monograph.*

- *The John Middleton Murry issue of The D. H. Laurence Review, vol.2, no. 1 (Spring 1969), contains several useful articles.*

د . هـ . لورانس

(١٨٨٥ - ١٩٣٠)

إذا كان جون ميدلتـــون مـــورى هو النـــاقد الرومانسى (المبعوث حيًا) فإن د.هـ. لورانس سوف يبدو على أنه أكثر اللاعقليين تطرفًا ؛ إنه يريد أن «يحررنا من القبضة المرعبة للوجوس العقلى القديم ذى الرائحة الشريرة» (سفر الرؤية ، ١٩٣٢ ، ص ١٧١) إنه يستنكر الفلسفة التجـريدية بما فى ذلك «الفيلسوف كانت المتوحش» (العنقاء : أبحاث منشورة بعد الوفاة ، ص ٥٢٠) وهـو ينشد دومًا (الوعـى الدموى) أو (الوعى بالقضيب) ، (شبكة الأعصاب الشمسية) ، (آلهة الظلام) وهكذا نجد الكثير من الاستعارات بالنسبة لما تحت الشعور ، وما هو غريزى ، وما هو تلقائى للغـاية ، وما هو حدسى ، ويبدو النقد الأدبى أنه ليست أمامه أية فرصة رغم أن لورانس كان من الواضح ناقداً متطرفًا للحضـارة الصناعية والأخلاقيات الجنسيـة ، والعلاقات الإنسانية بصفة عامة .

زيادة على ذلك فإن ف . ر ليفس سماه «أجمل ناقد أدبى فى عصرنا ، إنه ناقد أدبى عظيم لو كان هناك مثـــل هذا الناقد» (ســـكروتنى ، العدد السادس ١٩٣٧ ، ص ٣٥٢) والكتاب الوحيـد الذى نشـره لورانس إبّان حيـاته «دراسـات فى الأدب الأمريكى الكلاسيكى» (١٩٢٣) قد امتدحه إدموند ويلسون على أنه أحد الكتب النادرة من الطبقة الأولى مما قد كُتب عن الموضوع» (صدمة التعـرف ، المجـلد الثـانى ، ص ٩٠٦) وواضح أنه لن يفيد فى نجْسه حقه ذكاء لورانس ، وعنفه ، وقوة الصيغة اللاذعة، وبالفعل فإن مفهومه عن النقد الأدبى كان إعادة صياغة جميلة كعقيدة قديمة ، إنه يقول لنا وهو يشن هجومًا شديداً على جون جالزورثى : «إن النقـد الأدبى يمكن ألا يكون أكثر من سرد عقلانى للوجدان المفروض على الناقد من الكتاب الذى ينقده ، إن النقد لا يمكن إطلاقًا أن يكون علمًا : إنه فى المقام الأول شخصى جداً ، وفى المقام الثانى إنه مهتم بالقيم التى يتجاهلها العلم ، إنّ اللمسة هى لمسة الانفعال وليس العقل، إننا نحكم على العمل الفنى بتأثيره على انفعالنا المخلص والحى ، وليس شيئًا آخر» «إن الناقد يجب أن يكون قـادراً على (أن يشـعـر) بأثر العمل الفنى فى كل تعـقـده وقوته... إن الناقد يجب أن يكون حيًا بشكل انفعالى فى كل نأمة ، ويكـون قادراً عقليًا وماهراً فى المنطق الجوهرى ثم أخلاقيًا يكون أمينًا جداً» (العنقاء : أبحاث منشورة بعد الوفـاة ، ص ٥٣٩) ولقد ظل سانت – بوف بالنسبة له ناقـداً عظيمًا «كانت لديه

شجاعة للاعتراف بما يشعر به ، وكذلك بالنسبة للمرونة (لمعرفة) ما يشعر به» ، وهنا يدرك لورانس صراحة دور العقل - وحتى المنطق - بينما يظل يحتفظ بالمكانة الأولى لذوق غريزى أو بصيرة ، ولورانس فى سياقات عديدة ، فى الرسائل والعروض التحليلية يعبّر عن آرائه بحيوية - وأحيانًا بوحشية - ولكن فى الغالب بإدراك حسى : العروض التحليلية القصيرة لروايه الأديب الأمريكى هيمنجواى «فى عصرنا» ورواية الروائى الإنجليزى دوس باسوس «تحول مانهاتان» (ص ٣٦٣ - ٣٦٥) ومقدمات ترجمات فرجا (ص ٢٢٣ - ٢٣١ ، ٢٤٠ - ٢٥٠) وعمل إدوارد دالبرج[1] «الكلاب الحثالة» (ص ٢٦٧ - ٢٧٣) .

إنّ لدى لورانس أشياء طيبة يقولها عن الرواية ، إن لديه نظرة كبيرة عن رسالة الروائى : «إن الرواية نظرة كبيرة عن رسالة الروائى : «إن الرواية هى اكتشاف عظيم، أعظم بكثير من مجهر جاليليو ، أوما اكتشفه شخص آخر لما يعرف باللاسكى» (العنقاء : أعمال نثرية غير مجموعة وغير منشورة بجانب أبحاث أخرى ، ص ٤١٦) «لما كنت روائيًا فإننى أعتبر نفسى متفوقًا على القديس والعالم والفيلسوف والشاعر والذين هم جميعًا أساتذة عظام عن جوانب مختلفة عن الإنسان بمعزل ، ولكن ليس إطلاقًا على الكيان برمته» ، «الكيان برمته» هنا يعنى الإنسان الكلّى - النفس والعقل والجسم - والذى منه يبدع الروائى ، أو يجب أن يبدع حتى يستطيع أن يحدث «ذبذبة فى الأثير مما يجعل الإنسان الكلى حيًا وهو يرتعد» (العنقاء : أبحاث منشورة بعد الوفاة ، ص ٥٣٢) ، الرواية تستطيع أن تساعدنا على «أن تعيش على نحو لا يمكننا منه أى شىء آخر» (٥٣٢) : إنها تكشف - كما تفعل كل الفنون على نحو افتراضى - «العلاقة بين الإنسان والكون المحيط به فى اللحظة الحية» (ص ٥٢٧) «إن الرواية هى المثل الأعلى للسرد الداخلى الدقيق مما قد اكتشفه الإنسان» (ص ٥٢٨) ولأسباب واضحة يتأمل فى علاقة الرواية بالأخلاقيات ، وخاصة بالنسبة للأدب الكشوف ؛ إنه يستهجن إضفاء الطابع الأخلاقى الصريح . إن الأخلاقيات هى «ذلك التوازن الدقيق

(١) إدوارد دالبرج (١٩٠٠ - ١٩٧٧) روائى وناقد أمريكى ورواياته شبه سيرة ذاتية ، وأول رواية له عام ١٩٢٩ هى (الكلاب الحثالة) عن الطفولة فى الملاجىء . (المترجم)

الذى يتأرجح ويتغير دائمًا بينى وبين كونى المحيط» بينما إضفاء الطابع الأخلاقى – أى النزوع – هو كما لو كان «الروائى قد وضع إصبعه فى عش الدبابير ليدمر توازن ميوله» (ص ٥٢٨) ،وهذا بالنسبة للورانس يعد لا أخلاقيًا ، وهو يعترف بأنّ «الرواية ليست – كقاعدة – غير أخلاقية لأن الروائى لديه أية (فكرة) مهيمنة أو (غرض) وتكمن اللا أخلاقيات فى ميول الروائى العاجز اللاشعورية» (ص ٥٢٩) فى الروايات (الحلوة) العاطفية ، وفى الروايات الدامية والمرعدة ، وفى الروايات الساخرة الشديدة ، فى أى فن يزيف الواقع ، والعلاقات الحقيقية ، وهو يتفق على أن «كل عمل فنى يتمسك بنسق ما أو أخلاقيات ما ، ولكن لو كان عملاً فنيًا حقًا فيجب أن يحتوى على النقد الجوهرى للأخلاقيات التى يتمسّك بها» (ص ٤٧٦) ومما هو مفهوم أن لورانس كان محْنيًا للغاية بتحرير الرواية من القيود المفرطة فى الاحتشام بالنسبة للمسائل الجنسية ، ونحن جميعًا نعرف انتظاره بعد وفاته فى إنجلترا: إن المحاكمة فى عام ١٩٦٠ لرواية «عشيق الليدى تشاترلى» قد حطمت المحرم بكلمات من أربعة حروف علىٰ نحو انتقامى ، لكن لورانس نفسه فى بحث «الأدب المكشوف والفحش» ودفاعه الروحى «دفاع عن (عشيق الليدى تشاترلى)» كان شغوفًا بشكل مقلق على أن يطرح تفرقة بين التصوير الصريح للجنس ، والأدب الكشوف : «بل إننى أحظر الأدب المكشوف بقوة . إن الأدب المكشوف هو محاولة لإهانة الجنس وصب قاذورات عليه» (ص ١٧٥) بينما يقول إن روايته تستبعد كلا النزعة المفرطة فى العاطفية والفحش .

ولا يبدى لورانس أى اهتمام «بالتوافه والثرثرات عن الأسلوب والشكل» (العنقاء : أبحاث منشورة بعد الوفاة ، ص ٥٣٩) ، وهو يستنكر مصطلح كليف بل «الشكل الدال» (ص ٥٦٦ – ٥٦٧) وهو لا يحبذ «التذلل للشكل» فى الرواية بعد فلوبير ، ويستثنى توماس مان على أنه «المريض الأخير الذى يعانى من شكوى فلوبير» (ص ٣١٢) ومما هو غريب – بشكل كبير – أن لورانس يقرن اشنباخ البالغ من العمر ٣٥ عامًا فى رواية مان «الموت فى البندقية» بتوماس مان ويرى مان ، على أنه «عجوز» وأنه متقاعد رغم أنه كان فى الثامنة والثلاثين من عمره عام ١٩١٢ «وحتى رواية (السيدة بوفارى) تبدو لى ميتة بالنسبة للإيقاع الحى للعمل برمته» (ص ٣١٣) ، وشعار «لا شىء خارج الخطّ المحدد للكتاب» يبدو له سفيها ، فالعقل الإنسانى لا يستطيع أن يثبت

للأبد أى خط تحديدى للفعل بالنسبة للكائن الحى» (ص ٣٠٨) ؛ وهكذا بدفاع عن شكل عضوى مفكك : «إننا نحتاج إلى هلامية واضحة ، والشكل المحدد هو نزعة آلية» (ص ٢٤٨) ، وهو يبدو وكأنّه يأخذ برأى الفيلسوف الإيطالى المعاصر كروتشه فيقول إن كل عمل فنى له شكله الخاص والفردى «ليست له علاقات بأى شكل آخر» والذى «لا يعترف بوجود أى شكل آخر» (ص ٤٥٤) ولقد دافع عن شكل رواية «أبناء وعشاق» بقوله : «كل قواعد البناء صالحة فحسب للروايات التى هى نسخ من الروايات الأخرى ، والكتاب الذى ليس نسخة من الكتب الأخرى له بناؤه الخاص» (الرسالة ، ص ٢٩٩) ويقول وهو يبدى اعتراضات خارجة على الصورة الأولى لرواية «قوس قزح» ثم عن روايته «خاتم الخطبة» يقول : «يجب أن تنظروا فى روايتى عن (الأنا) الثابتة القديمة ، للشخصية . إن هناك (أنا) أخرى استناداً إلى من فعله يكون الفرد غير معترف به ، ويمر من خلال حالات موجودة بشكلين مختلفين - كما هو الحادث - مما تحتاج إلى شعور أعمق من أى شىء استخدم جرت ممارسته ، واستخدامه هى حالات العنصر الواحد والوحيد الذى لا يتغير جذرياً» (مجموع الرسائل ، ص ٢٨٢) .

إنّ رفض الرواية الجاهزة الصنع ، ومفهوم الشكل المتدفق الوحيد ، والشخصية التى لا تتحدد تبدو أشبه بدفاعات عن الابتكارات لما يمكن أن يسمى - على نحو غير دقيق - الحداثة ، بجانب هذا فإن لورانس كان مدافعًا قويًا عن الشعر الحر «لكن هذا حافل بالخداع ، فلورانس يمقت إضفاء الطابع السيكولوجى ، والعقليات المهمة الذاتية» (عشيق الليدى تشاترلى ، الفصل ١٣) عن بروست ، وهو يشن هجومًا يشمل دوروثى ريتشاردسون وبروست وجويس جميعًا ، وهو يتهمهم بالانشغال بالتفاهات الشديدة «هل أشعر بخزٍّ فى إصبع قدمى الصغير ، أو لا أشعر ؟ هكذا تسأل كل شخصية عن السيد چويس أو الآنسة ريتشاردسون أو السيد بروست» (العنقاء : أبحاث منشورة بعد الوفاة ، ص ٥١٧) ، إن چويس وريتشاردسون «يجردان أصغر انفعالاتهما حتى أدق الخيوط» ، إن كل هذا صبيانى حقًا ، بعد سن معينة أن يكون المرء واعيًا بذاته بحيث يستغرق فى هذا» (ص ٥١٨) ولورانس فى إحدى الرسائل يتشكى بعنف أشد من تركيب رواية چيمس جويس «فينجانس ويك» : «يا إلهى ، أى طبق سلطة فج عليه چيمس جويس ! لا شىء سوى الجزر وأوراق كرنب من الاقتباسات من الإنجيل وغيره ،

فى عصير ضيق الأفق المتعمد لدى الصحفى القذر - ياله من ابتذال قديم وشاق عبارة عن خليط ، وكأننا فى حفل يتكرر بشأنه كل ما هو جديد» (مجموع الرسائل ، ص ١٠٧٥) وفى هذه المناسبة نفسها يقول : «إن چيمز چويس يثقل عليَّ بشدة - إنه مرعب فى وجوده ، وما يفعله وفق غرض، وبدون تلقائية على الإطلاق أو حياة حقيقية» (ص١٠٨٧) إن لورانس أراد من الشخصيات الروائية والكتب أن تكون «حية» وأن تكون «سريعة» و «السرعة» كما حاول أن يشرحها «تعنى أن الإنسان فى الرواية يجب أن تكون له علاقة سريعة بكل الأشياء الأخرى فى الرواية : الثلج ، وحشرات الفراش ، وشروق الشمس ، والقضيب ، والقطارات ، والقبعات الحريرية ، والقطط ، والأسى ، والناس ، والطعام ، والدفتريا ، وأشجار القوقس ذات الزهور الحمراء والأرجوانية ، والنجوم ، والأفكار ، والله ، ومعجون الأسنان ، والبرق ، وورق التواليت (العنقاء : أعمال منثورة غير مجموعة ، وغير منشورة بجانب أبحاث أخرى ، ص ٤٢٠) ، ولكن كل هذا لا يتجاوز مالدى أ.م فورستر من شخصيات عميقة ومسطحه ، وعند لورانس فى الممارسة نجد أن الشخصية الحية هى دائمًا رجل غريزى ، أو امرأة غريزية ، وكل الكتاب «عبدة القضيب» ، والأمر هكذا من بلزاك إلى هاردى ، بل من أبوليس[٢] إلى إ . م . فورستر ومع هذا فكلهم عندما يتأتون إلى فلسفتهم - أو ما يعتقدون أنهم عليها - فإنهم جميعاً مسيحيون مصلوبون» (ص ٤١٧) إنهم جميعًا يعانون من ازدواجية المعنى الصريح والضمنى .

هذا الإحساس بالعمق المزدوج ، بالنص الفرعى ، المعنى المزدوج ، يسود كل نقد لورانس . إنه واحد من الذين يخلعون الأقنعة وهو مقتنع بأن المقاصد الواعية للفنان قد تأتى عكس قناعاته التى يشعر بها فى الأعماق ؛ وهذا التناقض هو فكرة قديمة فى النقد ، وكان هذا معروفًا للأخوين شلجل ، وكان سائدًا لدى نقاد مختلفين غير متصلين ببعض مثل دوبرو ليوبوف فى روسيا ودى سنجتيس فى إيطاليا واستخدمه أنجلز فى رسالته الشهيرة إلى بلزاك ، وقد صاغ لورانس المسألة على نحو يظل محفوراً فى

(٢) حوالى ١٢٤م - ما بعد عام ١٧٠م فيلسوف وخطيب من شمال أفريقيا علّم الخطابة فى روما . (المترجم)

الذاكرة : «لا تثقوا بالفنان ، ثقوا بالحكاية . إن الوظيفة الحقة للناقد هى إنقاذ الحكاية من الفنان الذى أبدعهـا» (دراسـات فى الأدب الأمـريكى الكلاسـيكى» ، ص ١٣) والصورة المبكرة تتضمن هذا فـهى تقول : «إن الفنان الذى يكتب وهو نائم مسحوراً بالحقيقة الخاصة كما فى حلم يعارضـه ، ويناقضـه الإنسان المستيقظ والأخلاقى الذى يجلس أمام مكتبه» (المعنى الرمزى : نسخ غير مجمّعة من التراث فى الأدب الأمريكى الكلاسيكى ، ص ١٨) .

إن لورانس يتطلع إلى الرموز فى الأدب التى يتبيّنها من الاستعارة على الطريقة الموروثة من جوته عبر كولردج : «إن الاستعارة هى وصف سردى يسْتخدم - كقاعدة - صور التعبير عن صفات محددة بعينها ، إن كل صورة تعنى شيئًا ، وهى بند فى جدل ودائمًا - تقريبًا - من أجل غرض أخلاقى وتعليمى» (العنقاء : أبحاث منشورة بعد الوفاة ، ص ٢٩٥ - ٢٩٦) . والأسطورة بالنسبة للورانس تتضمن رؤية للتاريخ وهى صورة أخرى لمسألة «تحلّل الحساسية» ، الاغتراب المتنامى للإنسان ، وصراع الفنان مع المجتمع، وأحيانًا نجد هذه الخطاطية التاريخية مستمدة من قراءة لورانس الواسعة فى حقبة ما قبل التاريخ ، وعلم الإنسان ، وفلسفات التاريخ وفرد بينوس(٣) وجين هاريسون(٤) وهوستون ستيوارت تشامبرلين وآخرين ، يعزو إلى قارة أطلنطس الأسطورية ، أو المكسيك الخيالية أو أفريقيا أو أتروريا تمثال الكلية البدئية الذى تآكل اليوم ، وأحيانًا فإن المجتمع نفسه ينتسب إلى العصور الوسطى ، «الماضى الضخم العنيف للعصور الوسطى» (العنقاء : أعمال نثرية غير مجموعة وغير منشورة بجانب أبحاث أخرى ، ص ٣١٨) أو ببساطة ينتسب إلى الحضارة الفلاحية القديمة فى صقلية أو سردينيا ، أو الريف الإنجليزى القديم قبل الثورة الصناعية ، وأحيانًا يجرى التفكير فيه - بكل بساطة - على أنه تآكل للجنسية الكلية ، ويخطط لورانس تاريخًا للعشر الإنجليزى فى هذه الأطر ، ولقد كان تشوسر «مفضلاً وهوجسور» لكن شكسبير

(٣) ليوفيكتور فرو بينوس (١٨٧٣ - ١٩٣٨) عالم من علماء الأجناس الألمان متخصص فى فن ما قبل التاريخ . (المترجم)

(٤) جين إلين هاريسون (١٨٥٠ - ١٩٢٨) باحثة إنجليزية حاضرت عن علم الآثار الكلاسيكية ، لها «مقدمة فى دراسة الديانة اليونانية» . (المترجم)

كـان من قبل مـصابًا بالخوف من المسائل الجنسيـة ، «اسـقيني بعـينيك الصـغيـرتين فحسب أغنيات الفارس» (كما لو كان بن جونسـون فارسًا) . «إن الوعى المـادى يعطينا أغنية أخيرة عند بيزنر» ، «إن وردزورث ، وكيتس ، وشلى، والأخوات برونتي هم جميعًا شـعراء مـا بعد الوفـاة» ، وسـوينبـرن وايلد حـاولا «أن يشرعـا فى إحياء من المجـال الذهنى» (العنقـاء : أبحاث منشورة بعد الوفاة ، ص ٥٥١ - ٥٥٢) ويعنى أنهمـا - مثل الرمـزيين الفـرنسيين - كـانا مـتـفـقين يحـاولان بوعى ذاتى إحـيـاء الجنسيـة ، غيـر أن لورانس أعجب بسـوينبـرن على أنه «أعظم شـاعر إنجليزى» بعـد شلى ، «إنه آخر روح مشتعلة بيننا» (مجموع الرسائل ، ص ٤٧٤) .

لقد تصـور لورانس نفسـه على أنه مقدر عليه أن يعيد بنـاء هذه الوحـدة الأصلية للإنسـان ، وأن يوفق بين العقل والجسم ، وأن يؤسس التناغم الحق بين الذكر والأنثى ، ليس بـالضـرورة الجنسين البيـولوجيين ، ولكن فى نظرية واضح أنهـا مـسـتـمـدة من أوتوفـايـنجـر[٥] الذى ألمح إليـه (العنقـاء : أبحـاث منشـورة بعـد الوفـاة ، ص ٣٩٣) ، كقطبين بينما يتخذ كل فرد أو بالأحرى عليه أن يتخذ وضعًا متوسطًا ، وهذه الخطاطية للسيكولوجيا الجنسية مقترنة بخطاطية التـاريخ ، والتى ليست هى مجرد نزعـة بدائيـة بل يوتوبيـا إعـادة الميلاد أصبـحت هى المعـيـار الرئيسى الذى يحكم به على الكتب ، والشخوص فى الكتب ، والشـخـوص كثيرًا مـا تجرى مناقشتها دون أن يعبأ بوظيفـتها فى الكتاب ، بل يتناولها ببساطة على أنها كائنات إنسانية تعيش اليوم ، وهو يختبرها بالنسبـة لأخلاقيـاتها ويتسـاءل عن السلوك الحق فى الموقف باسـتخلاص تجريدى من الكتاب ، والنقد الأدبى يتحطم . إن لورانس - بكل بساطة - يضفى طابعًا مجازيًا على الكتب وهو يحّطم محـتوى الكتاب من الكتب ، أو أنموذج عقلية الكاتب ، ويستخدم فى هذا العرض أيديولوجتيه هو الخاصة .

ويتـضـح هذا بجـلاء فى مناقـشـاتـه لتـولسـتـوى و دوسـتـويفـسكى ، إن رواية (آناكارنينا) لتولستوى يساء تفسيرها بشكل كبير عندما يراها لورانس على أنها مجرد

(٥) (١٨٨٠-١٩٠٣) فيلسوف نمساوى تحول من اليهودية إلى المسيحية عام ١٩٠٢ ، واشتهر بكتابه «كمالو» . (المترجم)

عرض آنّا وفرونسكي وهما عاجزان «عن أن يعيشا ازدهار عاطفتهما المخلصة ويسقطان فى عينى الأم جروندى» (العنقاء : أعمال نثرية غير مجموعة وغير منشورة وأبحاث أخرى ، ص ٤١٧) وهو حكم يتكرر عدة مرات ، ويزداد سوءًا عندما يسيء لورانس تفسير شعار تولستوى «الانتقام هو مبدئى : وسوف أَفِى بهذا» كما لو كان تولستوى قد قَرَن «الإدانة الاجتماعية السوقية» لآنا وفرونسكى مع «العقاب الإلهى» (العنقاء : ص ٢٤٧) ولورانس قد أدان تولستوى الزاهد فى حقبته المتأخرة وبالغ فى الانقطاع بين المرحلتين المبكرة والمتأخرة ، وعارض «الفهم الحسى الرائع» للرجل الشاب مع «الفيلسوف الذى لديه فكرة طفولية مسيحية مقززة للغاية عن نفسه» (العنقاء ، ص ٤٧٩ ؛ العنقاء ، ص ٤٢١) ، لكن لورانس كره حتى رواية (الحرب والسلام) واعتبرها «ساقطة غير مشرّفة» مع وجود بيير ذلك البدين الضعيف «على أنه بطل» (العنقاء ، ص ٤٢٣) ويتبرير أشد تحدث عن الأمير نخليو دوف فى رواية (البعث) على أنه «قليل البراعة» وعلى أنه «ميت لأنّه أكتع» .

ولقد جرى تناول دوستويفسكى بعداء مرير ، وبعض عنف أقوال لورانس يجب أن نعزوه إلى استيائه من تمجيد مرى لدوستويفسكى والعبادة الإنجليزية الشاملة لدوستويفسكى والروس إبّان سنوات الحرب العالمية الأولى ، ولكن الدافع الجوهرى لهذا هو احتقار لورانس لديانة دوستويفسكى ؛ والتى شك فى أنها نفاق . وتتنوع الرسائل المبكرة فى حدتها : إن رواية (الجريمة والعقاب) «هى دعاية ، بحث ، كتيب» (مجموعة الرسائل ، ص ٥٤) وهو لم يعبأ برواية (الممسوسون) : «ما من مخلوق قد أصابه المس بزواجه كافية حقًا حتى تثيرنى ، إنهم يثقلون على هذه الأنواع الملتوية من البشر ، إنّهم يتجمعون أشبه بحشرات» (ص٤٣٠) لكن الرسالة نفسها تحاول تصنيفًا معقولاً لشخوص دوستويفسكى وفق إرادتها ، ونقدًا لما يمكن أن يسمى نزعة ملائكية ، «النقطة الكلية عند دوستويفسكى تكمن فى حقيقة إرادته الثابتة من أنَّ الأنا الفردية ، الأنا المتحققة ، الذاتية الواعية ستكون لامتناهية أشبه بالله ، وهى تتحلل فى كل علاقة ؛ أى هى حرة» (ص ٤٣١) وحتى قبل هذا قد جرى التعبير عن هذا كإدانة لقد كان دوستويفسكى «مرتدًا خالصًا ، إرادة متحللة خالصة ، لكن لا توجد ذرة من عاطفة حب داخله ؛ بل توجد كل عاطفة الكراهية ، عاطفة الشر . وعلى ما أعتقد لقد

أصابها الآن ضعف شديد لطرح عبادة المسيح كما فعل دوستويفسكى ، وإنّ هذا نتيجة الإرادة الشريرة التى تتنكّر فى إطار الحب» (ص ٣٣٢) «إن دوستويفسكى وهو يمزج الله بالسادية هو غبى» (ص ٤٢٠) بل الأشد مبالغة أن كتب دوستويفسكى ودراسة مرى عنه تُسَمَّى «مادة نفاية عفنة» ، «إن دوستويفسكى حقير صغير عفن» (ص ٤٩٢) بل والأكثر سوءًا في الوصف : «إن دوستويفسكى مثل الباقين يمكن أن يضع رأسه تمامًا بين قدمى المسيح ، ويهتز وراءه فى الهواء» (ص ٤٧٠) وهناك قصيدة تلخص هذا :

«إن دوستويفسكى ، يهوذا ،

بمسيحيته المخجلة

المحطم بالصرع النأمة الأخيرة من السلامة العقلية ، وقد تركت فى الأجسام على التنالة الروسية» .

(«الآن لقد حدثت» ، القصائد الكاملة ، ص ٥٣٦ - ٥٣٧ عام ١٩٢٩)

ولكن عندما اضطر لورانس إلى أن يكتب تصديرًا لرواية «المفتش الأعظم» (١٩٣٠) اتّسم بنغمة هادئة ، وأعاد قص الأسطورة الخرافية ، ولكنه أساء قراءة النقطة الجوهرية تمامًا . من المفروض أن دوستويفسكى يقول هناك «يا يسوع إنك غير واف ، وعلى الناس أن يصححوك ، وفى النهاية يعطى يسوع قبلة القبول للمفتش» (العنقاء ، ص ٢٨٣) «إن يسوع يقبل المفتش : أشكرك ، أشكرك ، أنت على صواب أيها الرجل العجوز » (ص ٢٩٠) ، ولكن من المؤكد أن يسوع المسيح لا يتقبل حجج المفتش الأعظم ، وهو يرد عليها بالطريقة الوحيدة التى يستطيع بها الدين أن يرد على الإلحاد - بالصمت والتسامح ، إن المفتش قد أفحمتْه القبلة ، وبعد هذا مباشرة فإنَّ إليوشا قبل إيفان متناسيا إلحاده وهو يرد على (تمرده) بالحب المسيحى وإيفان يعرف هذا عندما يقول : «هذا انتحال ، لقد سرقت هذا من قصيدتى» ، وبقية القصة - الأب زوسّيما والأخ ماركل والخاتمة وأليوشا يعد الصبية باللا أخلاقية - تقوم باختيار - شأنها فى هذا شأن كتابات دوستويفسكى الأخرى - ما هو ورائى وما هو صحفى بشأن صواب هذا التفسير ، وخطأ لورانس الذى قد تردّد صداه على نحو واسع ، على نحو يبعث على الدهشة .

«وماذا يستطيع المرء أن يقول عندما يكتب لورانس أن تشيكوف «كاتب من الطبقة الثانية معوج» (الرسائل المجموعة ، ص ١١٠٩) ؟

هذا التحامل ضد الكتّاب الروس الأعظم كان إنكاراً بعد كل شيء (للقدر الهائل) الذى قصدوه بالنسبة للورانس فى حقبته المبكرة . «ترجنيف وتولستوى ودوستويفسكى - تعنى فى الأغلب أكثر منه أى شئ آخر ، وأعتقد أنهم هم الكتاب الأعظم فى كل العصور» ، ولكن الآن (فى عام ١٩١٦) أدرك «فجاجة معينة وغباء غير متحضر كثيف عنهم (الرسائل ، ص ٣٨٧ - ٣٨٨) لقد استنكر وعيهم الذاتى وسبر أغوار النفس «هذا هو بالكاد كل الأدب الروسى : التألقات الظاهرية للنفس للأناس العاديين تماماً ، وهذا هو السبب الذى يجعل الروس شعبيين على هذا النحو ، إن كل شخصية عند دوستويفسكى أو تشيكوف تعتقد بأنها (من الداخل) منقطعة النظير ، فريدة بشكل مطلق» (العنقاء ، ص ٢٢٧ - ٢٢٨) ولورانس يفضل الفن المصقول المباشر عند فرْيت[٦] الذى يكتب عن الصقالبة الذين ليس لديهم «نوعنا من الوعى الذاتى» والذين ليست لهم نفس بالمعنى الذى لدينا للكلمة» (ص ٢٢٨) ، «إن أى شيء أكثر غير روسى عن فرْجا يصعب تخيله : فيما عدا هوميروس» ولقد قام باستثناء الروس : لقد اكتشف فاسيلى روزانوف[٧] ، ولقد قام بعرض تحليلى لأحد أعماله وامتدحه لأنه «استعاد - بشكل أو بآخر - الرؤية الوثنية الأصيلة ، الرؤية القضيبية» (ص ٣٦٩) رغم أنه شك فى أنه «خرج من عبّ دوستويفسكى» (ص ٣٦٧) والكتاب الآخر الذى ترجم حينذاك هو «أوراق ساقطة» اهتم به على نحو أقل على أنه «مجرد شذرات من التفكير تناثرت فى أى مكان ، وعلى أى نحو» (ص ٣٨٨) .

ولقد كان لورانس أكثر سعادة مع أسلافه فى الوطن ، لقد أدرك مع صدقه نوعًا ما كيف أن «مادتنا الخاصة بنا هى أكثر نعومة ، وأكثر نقاء ، وخاصة بنا للغاية» بالمقارنة

(٦) لم أجد هذا الاسم فى كتاب ميرسكى : «تاريخ الأدب الروسى» ، ولم أجد هذ الاسم إلا فى «موسوعة كامبردج عن روسيا والاتحاد السوفيتيى» لكن الاسم الوارد ليس روائيًا ، ولكنه عالم اقتصاد (١٨٧٩ - ١٩٦٥) . (المترجم)

(٧) لقد صنفته «موسوعة كامبردج عن روسيا والاتحاد السوفيتى» على أنه مفكر وفيلسوف دينى وهو من مواليد ١٨٥٦ وتوفى عام ١٩١٩ ، وربما وجد فيه لورانس جانبًا روائيًا. (المترجم)

مع الروس (الرسائل ، ص ٣٨٨) وهنــــاك دراسة مطـولة عن تومـاس هاردى كُتبت عام ١٩١٤ ولكن لم تنشر إلاّ عام ١٩٣٦ تقوم بمسح شامل ، ولكنها تحتوى بالفعل – عندما تستقر نهائيًا فى النظر فى الروايات – شيئًا من إعادة القصّ الفطن للحبكات المليئة بالعبث للروايات المبكرة ، وتعليقًا حسنًا على دور البيئة (إجدون هيث) فى «عودة المواطن» (العنقاء ، ص ٤١٥) ، ولورانس يرفض ميتافيزيقا هاردى ، وهو بالتقابل المعتاد بين المعنى الصريح والمعنى الخفى يعتقد بأن العودة إلى الأرض ، إلى النظر الطبيعى ، فإنه يكون حينئذ صادقًا بالنسبة لنفسه» (ص ٤٨٠) . وعلى أية حال فإن لورانس يعنى أن وضع بطلات هاردى – أو ستاليا رتسْ ، سو – هو وضع مأساوى . «إنه مؤلم بالضرورة لكنهن لسن فى حرب مع الله ، بل فى حرب مع المجتمع فحسب ... وحكم الرجال يقتلهن ، وليس حكم نفوسهن الخاصة أو حكم الله الخالد» (ص ٤٢٠) وهو يشعر بأن «هناك نقصا فى الأحكام ، هناك ترددين : الحياة والرأى العام مما ينقص روايات وسكْس[8] ، وينزلها مرتبة التراجيديا الخالصة» (ص ٤٤٠) ولكن السياقات الأخرى تظهر أن لورانس لا يقدر بالفعل التراجيديا ، ويجعلها فى مرتبة عالية بصفة عامة ، ومن ثم فإن هذه القصيدة القصيرة يجب تناولها تناولاً حرفيًا :

«تلوح لى التراجيديا أشبه بالإنسان
الواقع فى حب هزيمته ،
والتى ليست إلا طريقة قذرة للوقوع فى حب نفسك .
أنا لا أستطيع أن أعبأ كثيراً باللعنات والتراجيديات
عن لير وماكبث وهاملت وتيمون .
إنها هى نفسها تعبأ بنفسها بشكل مفرط»

(٨) مملكة آل سيرون الغربيين ؛ الذين أقاموا فى هامبشير فى أوائل القرن السادس ، ووسعوا هيمنتهم شمالاً وغربًا ، وهى تشمل هانتس ودور ست وريلتس وبركس وجزءًا من سومرست ، وقد تطورت بعد ذلك لتصبح إنجلترا ، وقد استخدم هاردى الكلمة لتشخيص الأقاليم الجنوبية الغربية وخاصة دورست حيث تشكل ساحة أحداث الروايات . (المترجم)

وفى جرْد حىّ للعروض المسرحية يندد لورانس بمسرحية (هاملت) على أنها «منفرة فى تصورها ، قائمة على كراهية الذات وروح التحلل» (الأفول فى إيطاليا ، ١٩١٦ ، ص ١٢٢) وهو يرى هاملت معارضًا لأنموذجه الأعلى أورست على أنه «مخلوق عقلى ، مضاد لما هو مادى ، مضاد لما هو حسّى» (ص ١٢٤) ويحبذ لورانس التصالح فى نهاية «ثلاثية» أسخيلوس ، ولكنه يجد المبارزة الأخيرة فى (هاملت) أمرًا سخيفًا ، وهو فيما بعد يكرر أن (الحلبة المميتة) الحقيقية فى (هاملت) كلها جنس : «رغبة الشاب فى أمه ، والجنس يحمل معه رعبًا مخيفًا لا يمكن تسميته ، وهو يبدو لى أنه لم يحمله من قبل» (العنقاء ، ص ٥٥١) وبالرغم من نفور لورانس فى عصره يظل طوبويا ، مليئًا بأمل مخلص واستنكار للتراجيديا .

ومناقشة روايات هاردى الرئيسية لسوء الحظ تنحطّ بسرعة إلى نقد للشخوص الرئيسية فى إطار المسح الجنسى التخطيطى عند لورانس ، فعلى سبيل المثال نجد أن أرابيلا فى (جود الغامض) يجرى الدفاع عنه بينما سوهى منحطة ، وأرابيلا ليست فجة على النحو الذى رسمه لها هاردى لتكون عليه (العنقاء ، ص ٤٨٩) ، وسو ليست امرأة : ليس لديها حب لجود ولكن كيف يمكن للورانس أو أى مخلوق آخر ، أن يعرف أن أرابيلا – التى تقذف قضيب الخنزير – على جود مما يجعل الخنزير يدمى ببطء حتى الموت ، وتهجر جود فى عدم استيعاب كلّى لطموحه فى التعلّم كانت أقل خشونة من هاردى الذى صوّرها ككائن، إن نقد لورانس هنا – وفى أمثلة عديدة – يعانى من رذيلة نقدية عامة : خلط الخيال بالواقع ، واستخدام الخيال لتصوير نظرية أو انشغال ما .

وبالمثل فإن الأطروحة أو بالأحرى عدة أطروحات عن السيكولوجيا القومية والتاريخ والطبائع الجنسية مفروضة على الكتابة الأمريكية فى «دراسات فى الأدب الكلاسيكى الأمريكى» (١٩٢٣) والفصول توجد فى نُسَخ سابقة نشرت فى «ذا انجليش ريفيو» عام ١٩١٩ و ١٩٢٠» وهذه الفصول أكثر وقارًا ومباشرة ، وأقل حدة فى النغمة ، وأقل تأثرًا بكارلايل ، وأقل تعجبًا فى الأسلوب ، لكنها أيضًا أقل إثارة وتأثيرًا ، والسيكولوجيا القومية التى هى فى الأساس تبدو لى على أية حال منافية للعقل فى تعميماتها المخيفة ، «إن النفس الأمريكية الجوهرية صعبة ومعزولة وذات نزعة زاهدة وقاتلة»

(دراسات فى الأدب الكلاسيكى الأمريكى ، ص٧٣) ، «فى الولايات المتحدة الأمريكية لا يفعل مخلوق أى شىء من الدم ، دائمًا من الأعصاب إن لم يكن من العقل» . «إن الأمريكيين الأشباح لم يعد دمهم دمًا ، إنه تدفق روحى أصفر» (ص ٩٦) ، إن على الأمريكى أن يدمّر ، إن هذا هو قدره ، إن قدره هو أن يدمر الكيان الكلى للنفس البيضاء ، الوعى الأبيض» (ص ٩٣) «إن أمريكا تؤذى لأن بها نفوذًا مميزًا قويًا على النفس البيضاء» (ص ٦٠) «إن الأمريكيين (هل كل الأمريكيين ؟) يجرى تصويرهم على أنهم بخيلون مثقفون كارهون «إنهم التلقائية الأوروبية القديمة» (ص ١٦) ولكنهم فى الوقت نفسه شياطين، مدمرون ، إن لورانس يندد بما يمكن أن يسمى التراث المثالى فى الولايات المتحدة الأمريكية » (عليكم) أن تنفذوا خلال سطح الفن الأمريكى وتبصروا الشيطنة الباطنية للمعنى الرمزى وإلا فإن هذا كله هو مجرد عبث أطفال» (ص٩٣) أو «عليكم أن تنزعوا الملابس الديمقراطية والمثالية من التصاريح الأمريكية ، وتتبينوا ما تستطيعونه من الكيان المعتم للملابس الداخلية» (ص ٨) ولورانس يفعل هذا أولاً بإنكار أن الآباء الذين جاءوا حاجين جاءوا من أجل حرية العبادة ، بل بالأحرى – على نحو ما تطورت إليه الصورة المبكرة – فإن لديهم «عاطفة كئيبة من أجل التدمير أو استغلال الحياة بأسرع ما فيها، وهم غارقون فى الشهوة من قوتهم الحاكمة لتعديم كل الدوافع الحية الخاصة بهم والخاصة بجيرانهم» (المعنى الرمزى : النسخ غير المجموعة للدرسات فى الأدب الكلاسيكى الأمريكى ، ١٩١٨ – ١٩٢١ ، ص٢٥) ثم تأتى السخرية من بنيامين فرانكلين بسبب نزعته النفعية الملازمة للطبقة الوسطى العادية «إنه يحاول أن يستبعد كليتى وغابتى السوداء وحريتى» (دراسات فى الأدب الكلاسيكى الأمريكى ، ص ٢٨) ، ومما هو غريب – بشكل كبير – أنه يعد فرانكلين نوعًا من المتآمرين الحالكين ، والذى «فعل الكثير من أجل تدمير أوروبا القديمة عن أى صاحب نزعة عدمية روسى» (ص ٣٠ – ٣١) إنه يظل غامضًا ما لم يتناوله على أنه رمز للنزعة التنويرية الضحلة والتكنولوجيا .

ولقد ندد بجيمز فنيمور كوبر بسبب ما عنده من نفاجيّة اجتماعية والتملّق للديمقراطية القائمة على المساواة ، لقد كان «نبيلاً بالمعنى الأسود للكلمة» (دراسات فى الأدب الكلاسيكى الأمريكى ، ص ٥٦) و«الروايات البيضاء» يجرى التنديد بها ،

ولكن «قصص الجور الجلدى» تنال المديح بصفة خاصة «للعلاقة الإنسانية المخططة بشدة لرجلين» ، وتشينجا تشجووك وناني بومبو «أعمق من أعماق الجنس» (ص ٦٣) والقصص تخلق أسطورة عن علاقة جديدة «إن الرجلين اللذين بلا نساء وبلا أطفال من أعراق متناقضة» هم «المفتاح ، استهلاك الإنسانية الجديدة» (ص ٦٩) وتاجر الأيائل هو «رجل يدير ظهره للمجتمع الأبيض» ، إنه «معزول ، بدون نفس فى الأغلب ، ساخر، رجل يتحمل ، يعيش بالموت ، بالقتل ، لكنه أبيض خالص ، وهذا هو أشد الأشكال الداخلية التى لها طابع أمريكى» (ص ٧٣) وفجأة فإن هذا الرجل الوحيد ومن قبل الرجلين تجرى رؤيتهم على أنهم يحتوون على بذرة المستقبل .

وبالمقابل نجد إدجار آلان پو ينتمى تماماً للماضى ، ويجرى تفسير (ليجيبا) على أنها «قصة أشباح لتأكيد الإرادة الإنسانية ، إرادة الحياة ، وإرادة الوعى ، وهى تتأكد ضد الموت نفسه» هو الفهم فى (المعرفة)» (دراسات فى الأدب الكلاسيكى الأمريكى ، ص ٨٥) وإدجار آلان بو بالنسبة للورانس هو ممثل الوعى الذاتى المفرط ، ممثل النزعة العقلية المتطرفة ، و«المرض الشبحى ، الحب» (ص ٩٢) والحب يعنى هنا الحب الروحى الرومانسى مقابل الجنس الصحى ، وهو يستنكره أيضاً عند دانتى وبترارك اللذين لديهما «محظيتاهما الروحيتان» بتريشيا ولورا ، لكنهما طفلتان مع النساء الأخريات (العنقاء ، ص ٤٢٢) .

ولا توجد أية مناقشة صريحة للنزعة الكلية الصورية فى كتاب (دراسات) ولكن فى عرض تحليلى لكتاب ستيوارت شرمان «الأمريكيون» (١٩٢٣) أعرب لورانس عن رأيه فى إمرسون بشكل كاف ، إنه (مثالى) ، وباقتباس نصه نجده يقول : «إننى محاط برسل الله الذين يبعثون لى أوراق اعتماد يومياً» . ولورانس يسخر من أن إمرسون نسى أنه يوجد رسل عديدون ، «إنه لم يعرف سوى نوع من الملاك جبريل الرقيق ، هناك حزمة بكاملها من الآخرين ، لكن إمرسون له أذن صماء صمماً مطبقاً بالنسبة لكل شىء فيما عدا جبريل النورانى الرائع الذى ليس له مثيل» (العنقاء ، ص ٣١٧) .

لكن المثال الأقل لمنهج لورانس بنزع القناع هو (الرسائل القرمزية) لهاوثورن ، «إنها رائعة بشكل مضاعف وهى استثارة مزيفة» (العنقاء ، ص ٣١) إن الكتاب قد أُضْفَيتْ عليه مسحة المجاز فأصبح «هجاء مفدع» (دراسات فى الأدب الكلاسيكى الأمريكى ، ص ٩٨)

بالنسبة للحب المدمر للنساء ، وهستربراين هو شيطان ساحر ، إبليس على نحو ما أن بيرل هى فتاة ، طفلة ، شيطانية ، شيطانة صغيرة تزوجت كونتا إيطاليا (وهى تفصيلة اخترعها لورانس) وديمسديل قد اغتصبته هستر لكنه اتخذ انتقامه فى اعتراف علنى فى النهاية ، والمرأة القرمزية أصبحت أخت الرحمة (دراسات فى الأدب الكلاسيكى الأمريكى ، ص ١٢٢) وهستر يجرى تشخيصها على أنها الأم العظيمة ، وهى تسمى (الشرقية) والتى تعنى أيضاً فى جغرافية لورانس الروحية الشائكة أن «المبدأ الأمريكى الأريحى الأصيل يعمل فيها المبدأ الأزيتيكى المكسيكى» (ص ٣٤) وتشيلبجوورث هو روح حاقدة ، وهو أشبه بفرنسيس بيكون ، بينما دمسديل هو «المفتاح الكلى لدوستويفسكى» (ص ١٤٠) وقد تطور هذا فى صورة أسبق – «الماهية الكلية لدوستيويفسكى هى الأيام الأخيرة لآرثر ديمسديل» (المعنى الرمزى ، ١٩١٨ – ١٩٢٠ ، ص ١٥٣) – ثم بعد ذلك يضفى طابعاً مجازياً بشكل تخيلى : «إن العالم أشبه بديمسديل [ومن ثم فهو يشبه دوستويفسكى ؟!] ك إن فيه تشيلبجوورث فى الأجناس الحالكة . إن فيه هستر فى ألمانيا» (المعنى الرمزى ، ص ١٥٣) ولورانس يفكر فى المعنى السطحى للكتاب بكل بساطة بمقتضى ازدواجية هاوثورن . «إن كل عرضه العقلانى هو خداع منحرف» (العنقاء ، ص ٣١٨) ولورانس يمتدح الكتاب منتشياً على أنه كتاب عميق وعجيب ، هو واحد من الانكشافات الخالدة ... وهو أعمق بكثير من دوستويفسكى ، وأكثر كمالاً من أية رواية فرنسية» (المعنى الرمزى ، ص ١٥٤) رغم أنه قبل هذا يقال لنا : إن هاوثورن لم يكن «على الأقل فى عمله الأعظم واقيعاً أو حتى روائياً» (ص ١٢٧) والشخصيات ليست حتى نمطية ؛ إنها تمثل النفس الإنسانية فى تجريدها العاطفى كما تعيش فى عريها المجرد البدئى ، و«الرسالة القرمزية » هى أسطورة خرافية ؛ إنها تحتوى على تجريد انهيار الجنس الأبيض ، إنها عكس أسطورة حواء فى سفر التكوين ، والكتاب لا يكاد ينتمى إلى عالم الفن ، إنه ينتمى إلى عالم فلسفة الأخلاق العاطفية وعلم الأعراق ، عالم الأسطورة وتمثيلية الأخلاق (المعنى الرمزى ، ص ١٢٧) وزعمها أن تكون رواية تاريخية قد افتقدته تماماً .

وتفسير روايات ملفل عن بحر الجنوب أبعد ما تكون عن الصواب . إنها ليست فحسب عمليات هروب إلى فردوس ، بل هى أيضاً تعبيرات عن كراهية حياة الإنسان المتحضر ، إن ملفل يقول : «أقبح حيوان على الأرض هو الإنسان الأبيض» (دراسات فى الأدب الكلاسيكى الأمريكى ، ص ١٤٧) ولكن الفصل عن رواية

(موبى ديك) إنما يمتدحها على أنها «كتاب جميل بشكل يدعو للدهشة» (ص ١٦٣) وعلى أنها «كتاب من أغرب الكتب وأشهرها عجباً فى العالم» (ص ١٧٢) هو فاسد فى سوء قراءته الاستعارية ، إن الحوت الأبيض مفترض فيه أنه يمثل «أعمق وعيناً الدموى» ، «الوجود القضيبى الأخير للرجل الأبيض» الذى اصطاده «التعصب الجنوبى لوعينا العقلى الأبيض» (ص ١٧٣) وقد ساعدته الأجناس الأخرى : الحمراء والصفراء والسوداء : كويكيوج ، تاشتجو ، داجو ، والسبب الذى من أجله يجب أن يمثل الحوت الأبيض ، أو يقدر على أن يمثل الوعى القضيبى للرجل الأبيض يظل غامضاً غموضاً تاماً ، كما أن المرء لا يستطيع أن يفهم ما هو (عقلى) بصفة خاصة فى مطاردة القبطان أهاب الدائمة للحوت .

والفصل الأخير عن هويتمان يسميه «شاعراً عظيماً جداً» (دراسات فى الأدب الكلاسيكى الأمريكى ، ص ١٨٢) «إنه أول عراف بطولى يمسك بخناق النفس من مؤخرة عنقها ، ويزرعها بين الأجزاء المكسورة للإناء الخزفى» قائلاً : «امكثى فى اللحم» (ص ١٨٤) ولكن يجرى نقد هويتمان ويندد به بسبب احتفائه بالتعاطف الشامل الكلي ، «إنه لم يستطع أن يحطم الرابطة الجنونية القديمة لدافع الحب ، إنه لم يستطع تماماً أن يخرج من عادة الأريحية» (ص ١٨٧) وهو يتمان يخاطبنا : «لقد طهيتم الحلوى الطبيعة للهوية الواحدة» (ص ١٧٨) وهو يصل إلى «فراغ الكلية بيضة فاسدة» (ص ١٨٢) لكن هذا «الخلط الأخير» ليس إلا الموت ، إن رفض اندماج الرومانسى مع الطبقة والكون هو أطروحة قديمة للورانس ، وقصيدة وردزورث عن زهرة الربيع يجرى التنديد بها على أنها «وقاحة» و «هراء» (العنقاء ، ص ٤٤٧ - ٤٤٨) وعندليب الشاعر كيتس لا يغنى إطلاقاً «ترنيمة حزينة» ، بل كل كان «المغنى كاروزنى فى أقصى حالات الطريق» (العقناء ، ص ٤٤) ولورانس فى مقاله عن هويتمان يتلقّت حوله ويمتدحه بسبب «رسالته الجوهرية ، (الطريق المفتوح) » (دراسات فى الأدب الكلاسيكى الأمريكى ، ص ١٨٧) إنها «الرسالة البطولية للمستقبل الأمريكى» (ص١٨٦) وقد جرى تصورها كمرحلة منعزلة عن القصور ، ومرتبطة ارتباطاً شديداً بالناس الآخرين ، ورسالة هويتمان تبدو متطابقة مع رسالة بائع الأيائل : «التنقية من الخلط ، تنقية (نفسى) ، الرسالة المبتهجة للديمقراطية الأمريكية ، للنفوس فى (الطريق المفتوح) الحافلة بالتعرف البهج ، الحافلة بالاستعداد المخيف ، الحافلة بفرح العبادة ، عندما ترى النفس الواحدة ، النفس الأعظم الوحيدة ، النفوس العظيمة» (ص١٩١) .

هذه هى الكلمات الأخيرة فى كتاب كان له تأثيره بما يجاوز ما فيه من مطالب النقد الأدبى ، فإذا فحصناه كنقد فإنه سوف يبدو فى الغالب منحرفًا ، غير حساس ، لا يميّز ، فيه نقص كل الفضائل الخاصة بالشك ، والخضوع النص ، والتعاطف مع عقل مختلف ، ولكنه لم يجر فحصه على أنه نقد أدبى ، بل ينال الثناء بدون أن نعبأ بالتفاصيل لأن الكتاب جاء فى ذروة موجة ضد النزعة التطهيرية التراث المثالية ؛ ولأنه يعزو للأدب الأمريكى دلالة هائلة فى وقف كان الأدب الأمريكى فيه لا يزال فى الغالب يُشَاهَد على أنه انعكاس «الجوانب الماثلة للحياة» أو الاحتفاء بالولايات المتحدة الأمريكية على أنها رمز التقدم ، على أنها وريثة أوربا التى تموت ، ولقد أظهر لورانس «قوة الظلام» ، أظهر العالم السفلى الشيطانى ، وإن هاوثورن وملفيل وهويتمان – وحتى كوبر – يقومون بدور الأنبياء ، بل حتى يقوموا بدور الثوريين . ومعناهم فى السياق التاريخى قد جرى نسيانه ، أو جرى تشويهه ، ولقد فرض لورانس أيديولوجية عليهم ، نظرة كلية حتى إنه ليس من العدل أن نضعها ببساطة فى صف الفاشية ؛ لأنه كشخص ذاتى جداً مركب من الدوافع اللاعقلانية والحيوية والآمال المخلصة من أجل إنسان جديد مأخوذة بأفكار الخوارق وشبه العلمية . وقد وجد هذا استجابة فى الولايات المتحدة الأمريكية بسبب رفض الحضارة الآلية والديمقراطية المجيدة ، ودعوته لبعث الجسد للكثيرين ممن كانوا عوالم بمعزل عن آراء لورانس الاجتماعية والسياسية : لوليم كارلوس وليمز ، وماريوس بيولى ، وريتشارد تشينر ، وشلْى فيلدر الذين وجدوا جميعًا إلهامًا فى كتاب لورانس عن الولايات المتحدة الأمريكية . فإذا ما قرأ المرء فى الأدب الصرح مديحًا متراكمًا عن لورانس على أنه أعظم كاتب بريطانى فى القرن العشرين فإن المرء يتعجب أن كل معايير الدقة فى التفسير والعدالة قد جرى التخلى عنها لصالح الاهتمام الذى لا يمكن إنكاره فإن كتاباته النقدية قد ظهرت كتعليقات عن مفاهيم عن : الجنس ، والحب، والمجتمع ، والأخلاقيات ، والتاريخ وكمسائل مصاحبة للروايات، والتى يمكن فى الغالب ربطها فى شبكات صميمية : دراسة هاردى مع (نساء عاشقات) ، (دراسات فى الأدب الكلاسيكى الأمريكى) مع (الثعبان المجنّح) ولقد لاحظ لورانس ذات مرة : «إننى أقول دائمًا إن شعارى هو (الفن للفن)» (الرسائل ، ص ٨٦٠) ، ويمكن أن يكون هذا خاطئًا بالنسبة لرواياته ، لكنه صادق على وجه اليقين بالنسبة لنقده .

المصادر والمراجع

- *The Letters*, ed. Aldous Huxley (1932). Cited as *L*.
- *Studies in Classic American Literature* (1923). Reprint ed. (1953), cited as *S*.
- *Selected Literary Criticism*, ed. Anthony Beal (1955). Cited as *SLC*. Very useful.
- *The Collected Letters*, ed. Harry T. Moore. 2 vols. (1962). Cited as *CL*.
- *The Complete Poems*, ed. Vivian de Sola Pinto and Warren Roberts. 2 vols. (1964). Cited as *CP*.
- *The Symbolic Meaning: The Uncollected Versions of Studies in Classic American Literature* (1918-21), ed. Armin Arnold (1964). Cited as *SM*.
- *Phoenix II: Uncollected, Unpublished and Other Prose Works*, ed. Warren Roberts and Harry T. Moore (1970). Cited as *P2*.
- *Phoenix: The Posthumous Papers*, ed. Edward D. McDonald (1972). Cited as *P*.
- Most of the literature on Lawrence is biographical or concerns the novels, tales, and poems.
- F. R. Leavis. Review of *Phoenix in Scrutiny* 6 (1937): 352-54.
- William Y. Tindall. *D. H. Lawrence and Susan His Cow* (1939). Flippant in tone but instructive.
- G. D. Klingopulos. "Lawrence's Criticism," *Essays in Criticism 7* (1957): 294-303.
- F. R. Leavis. "Genius as Critic," *Spectator*, March 24, 1961.
- Richard Foster. "Criticism as Rage: D. H. Lawrence," in *D. H. Lawrence: A Collection of Critical Essays*, ed. Mark Spilka (1963), pp. 151-61.
- Martin Green. "Studies in Classic American Literature," in *Re-Appraisals: Some Commonsense Readings in American Literature (1965). pp. 231-47.*
- David J. Gordon. D. H. *Lawrence as a Literary Critic* (1966). A good though uncritical thesis.
- George J. Zytaruk. *D. H. Lawrence's Response to Russian Literature* (1971). Collects all pronouncements and presses their importance.
- Emile Delavenay. *D. H. Lawrence : The Man and His Work. The Formative Years: 1885-1919* (1972). Excellent, though prolix.
- Richard Swigg. *Lawrence, Hardy, and American Literature* (1972). Makes much of the interrelationship of the criticism with the novels.
- Philip Rahv. "On F. R. Leavis and D. H. Lawrence." in *Essays in Literature and Politics*, 1932-1972 (1978), pp. 263-77.

ج . ويلسون نايت

(١٨٩٧ - ١٩٨٥)

الشاعر والناقد ت . س . إليوت الذى أعلن بنفسه أنه كلاسيكى له علاقات حميمة بالناقدين اللذين يجب أن نسميهما رومانسيين متطرفين : ج . ويلسون نايت، ، وهربرت ريد ، ولقد كتب إليوت تصدير كتاب «عجلة النار» (١٩٣٠) الذى دشّن نايت فى رسالته لتفسير شكسبير بطريقة جديدة ، وهربرت ريدكوّن صداقة مع إليوت عندما التقى به عام ١٩١٧ ، ولقد تعاون فى رئاسة تحرير مجلة إليوت كريتريون ونشر «تأملات» (١٩٢٤) الناقد ت . إ . هيوم ، ولكن عندما أعلن إليوت نفسه أنه كلاسيكى فى الأدب ، وأمريكى فى السياسة، وأنجلو كاثوليكى فى الدين ؛ ردّ بحجة معاكسة أنه «رومانسى فى الأدب ، وفوضوى فى السياسية ، ولا أدرى فى الدين»[1] ، وإنَّ هذا التباين لا يبدو أنه قد فصل عرى الصداقة الممتدة مع الحياة بينهما .

وعلينا أن ننظر إلى نايت على أنه قد بزغ من التراث الكلى الذى يفسر الأدب كأسطورة وطقوس ورمز . وفى إنجلترا نجد أن الاهتمام بالأساطير البدائية قد أثارها سير چيمز فريزر فى كتابه «الغصن الذهبى» رغم أن فريز نفسه كان وضعيًا ممتازًا وقد رفض أن يقرأ فرويد ، وكتاب إليوت «الغابة المقدسة» (١٩٢٠) استمد عنوانه من قصة عن فريزر : الكاهن فى الأيكة المقدسة يجب أن يذبحه خليفته ، وتأثير مجموعة فريزر من الأساطير من جميع أنحاء العالم ضاهاها عمل مجموعة من فقهاء اللغة الكلاسيكيين فى كمبردج ، وقد برهنوا على الأصول الطقسية للدراما اليونانية ، وجلبرت مرى (١٨٦٦ – ١٩٥٧) مترجم يوريبيديس إلى الإنجليزية ، والذى قد سلخه إليوت بسبب أسلوبه المكتسب طابع سوينبرن هو خير شخصية معروفة ، وهو فى كتابه «هاملت وأوريست» (١٩١٤) يقال إن قصة هاملت كان وراءها «معرفة طقسية على نطاق العالم قبل التاريخ بين (الصيف) و (الشتاء) ، بين (الحياة) و (الموت) والتى لعبت دوراً متسعًا فى التطور العقلى للجنس البشرى ، وبصفة خاصة على نحو ما بين لنا إ . ك . تشامبرز فى تاريخ الدراما فى العصر الوسيط . وهاملت أيضًا مثل أوريست لديه نغمة (الشتاء) عن نفسه ، ورغم أنه على صعيد الحق ضد الخطأ فإنه ليس قصّابًا يذبح على نحو حافل بالفرح والانتصار ؛ إنه مرتد السواد ، إنه يغضب وحيداً ،

(١) هربرت ريد : «عبادة الأخلاص» (١٩٦٨) ، ص ١١٢ .

إنه (الأحمق) الممتلئ مرارة ، الذى يجب أن يذبح (الملك) فى كل التطهير التراجيدى قائم على طراد الشر فى طقوس الربيع ، والتراجيديا فى أصلها (رقصة طقسية) (رقص مقدس)» (ص ٤٠٨ – ٤٠٩) . والأكثر مباشرة أن مقالات ج . ميدلتون مرى عن شكسبير اشتغلت على نايت «أشبه بتجسيد الآلهة» (انظر : ج . ميدلتون مرى فى «القوى المهملة ، مقالات عن أدب القرنين التاسع عشر و العشرين» ، ص ٣٥٢) ، وبجانب هذا عرف نايت التراث الكلى للتفسيرات القائمة على المجاز لشكسبير ، وهو فى طفولته يقول لنا (القوى المهملة ، ص ٩) . إنه قرأ (تعليقات) من تأليف ج . ج . جرفينوس (انظر المجلد الثالث من كتابنا هذا عن تاريخ النقد الأدبى) وفيما بعد عرف كتاب كولن سيتل (تميثلية الأسرار عند شكسبير : دراسة لمسرحية «العاصفة» ١٩٢١ ؛ انظر : القوى المهملة ، ص ١١) التى ترى مسرحية (العاصفة) على أنها مماثلة للطقوس الوثنية : التدشين ، الصعود ، السقوط ، التكفير . وسرعان ما أصبح نايت قادراً على استخدام دراسات كارولين سيرجيون التى تطورت فى الوقت نفسه مع تطوره ، وجرى تلخيصها فى «الصور المجازية عند شكسبير ، وما تقوله لنا» (١٩٣٥) ، وجرى استنكار الكتاب لأنه يحاول على أساس الصور البيانية أن يبنى صورة لشكسبير الإنسان ، ويصل إلى نتائج تنبؤية ، لقد كان شكسبير أشبه بسيد نبيل فى العصر الفكتورى بصحة فى جسمه وعقله ، نظيف وشديد الحساسية فى عاداته ، حساس إزاء روائح القاذورات والشر ، ريفى على طول الخط ، خيّال كفء ، محب للحيوانات وهكذا ، «ومع عام ١٥٩٩ عندما كان شكسبير فى الخامسة والثلاثين قد مرّ بتجربة حُرْقة فى فم المعدة على الأرجح نتيجة فرط الحموضة» (١١٩)[٢] وهذه الأطروحة وقد تتبعها بمرح ساذج تضفى طابعاً غامضًا مهما يكن على النتائج القيمة القائمة على إحصاء كامل للصور المجازية عند شكسبير لإظهاره (كما فعلت من قبل فى «الدوافع الرئيسية للصور المجازية فى تراجيديات شكسبير» عام ١٩٣٠ و«الصور المجازية المتكررة عند شكسبير» عام ١٩٣١) وهى أن التمثيليات المفردة تهيمن عليها صور مفردة أو مجموعة من الصور : المرض فى (هاملت) ، والحيوانات فى (عطيل)

(٢) انظر عرض ماريو براز التحليلى فى «دراسات إنجليزية» (١٩٣٦) ، ص ١٧٧ – ١٨١ .

وصور الطيور فى (سيمبلين) وهكذا ، وربما يشك المرء فى مالدى كارولين سيورجيون من تحديد للصور المجازية التى تشمل «أى نوع من التشبيه ، وكذلك كل نوع مما يعد تشبيهاً مكثفاً حقاً - الاستعارة» (ص ٥) ، والتصنيف التعسفى فى الغالب للصور وفق مادة موضوعها ؛ لكن على المرء أن يعترف بأنه حتى المقارنات الآلية لشكسبير مع بايرون ومارلو نجحت فى استخلاص الخصائص المختلفة تماماً لهؤلاء الكتاب ، وقد استخدم ويلسون نايت على نحو متزايد قوائمها وإحصائياتها ومنهجها العام ، وهى بدورها بينما تثنى على «مقاله الأكثر عمقاً وإيجاءً» عن (تيمون الأثينى) تسلخ منهجها عن منهجه بحدة : إن الرمزية الذهنية التى يجدها نايت مهيمنة على التمثيلية ليست إلا الأطروحة التى يتحدث عنها مراراً بينما لا توجد «إلا صورة واحدة من الذهب طوال التمثيلية» (ص ٣٤٤ - ٣٤٥) .

إن منهج نايت مختلف ، وقد شرحه عدة مرات - وعلى نحو أكثر تأثيراً - فى الفصل الأول («عن مبادئ تفسير شكسبير») فى «عجلة النار» . ففيه يميز بوضوح التفسير عن النقد «إن النقد يستهدف الحكم ، يستهدف عزل الخير عن السوء» ، «والتفسير بالعكس ؛ يميل إلى دمج العمل الذى يحلله ... إنه يستطيع أن يتبين عدم وجود انقسام (الخير) عن (السوء) » (عجلة النار : مقالات فى تفسير تراجيديات شيكسبير الكئيبة ، (ص ١) ، «إن النقد هو حكم رؤية ؛ والتفسير هو إعادة بناء الرؤية» (ص ٢) والتفسير يعنى شيئاً خاصاً عند نايت . إن القراءة العادية تقتفى تتابع الزمن ، بينما تناوله هو تناول (فضائى) ، إنه ينظر فى العمل ككل ، من أجل «كيفيته المتعلقة بالجو البيئى» (ص٤) لأن «الجو البيئى الروحى الخالص يفسر الفعل» (ص٥) لأن «الواقع المهيمن الشامل والغامض يفرض سكوناً على حركة التمثيلية وداخلها» (ص٦) وهو يطور هذا تطويراً أبعد ، «إن الكيف الفضائى أى الروحى يستخدم ما هو زمانى أى القصة يعطيه هيمنة فى التراتب للتعبير عن نفسه بوضوح أشد ، ومسرحية (تيمون الأثينى) هى أساساً مجاز أو تشبيه» (ص٧) ؛ وبالتالى كان على نايت أن يستبعد أى اهتمام بالمقاصد (ص٨) والمصادر (ص٩) أو الشخصية التى هى «تتجدل دائماً مع نقد زائف وأخلاقى غير ملائم» (ص١٠) ، ونايت يجب أن يستغنى عن المعايير الأخلاقية العادية ، «على المعلق أن يكون صادقاً بالنسبة لفنيته ، وليس بالنسبة لأخلاقه المعيارية» (ص١١)

أو بالمثل «يجب أن نكون مستعدين لتعديل استجابتنا الأخلاقية إلى أن تتناغم مع رؤيتنا التخيلية» (الأطروحة الهائلة : تفسيرات أخرى لتراجيديا شكسبير بما فى ذلك التمثيليات الرومانية ، ص ٢٣) وهكذا يقصد نايت أن يعتبر «كل تمثيلية هى كل قائم على رؤية ، هى نسج محكم فى التَشَخْصُ والإيحاء بالجو البيئى والرمزية الشعرية المباشرة» (ص ١٢) .

وفى مناسبات متأخرة يكرر نايت نفسه ، ولكنه أيضًا يوسّع ويعدّل ويدافع عن منهجه ؛ ففى كتاب «الأطروحة الهائلة» (١٩٣١) نجد أن الفصل المسرحى «عن التفسير التخيلى» يرفض توجيه الانتباه إلى الشخصية على نحو أشد حدة على أنها (قدرية)» (ص١٩) : «إن الفعل ليس زخرفة مع الصور : إن الصور هى الفعل ، وإن تمثيلية لشكسبير هى – كقاعدة – أساسًا تخيلية ، وليست سيكولوجية أو تعليمية» (ص٢٠) ويجادل نايت – إذن – بأنه بينما «الشخوص الدرامية وأسماؤها تتغير من تمثيلية إلى أخرى» (ص٢٢) فإن الرموز بالفعل لا تتغير على هذا النحو ، وهو يردها إلى ضدّين اثنين : الموسيقى ضد العاصفة ، والنظام ضد الفوضى ؛ وكلاهما «واقعان ميتافيزيقيان لا يتغيران» ، واللذان لا يجدهما فى شكسبير فحسب بل أيضًا فى «كل الأدب التراجيدى ، كل الشعر» والذى له «عواصفه من الانقسام ، وله وحدة موسيقى الشعر» وأخيراً فإن « الثنائية القصوى للفرح والحزن ، للخير والشر ، للحياة والموت ، تتوحد مع تناغمات الحدس التراجيدى» (ص٢٩) وهو فى مقدمة الكتاب التالى «العاصفة الشكسبيرية» (١٩٣٢) يعيد تأكيد الأطروحة الرئيسية : «إن شيكسبير يختلف عن الشعراء الآخرين باستخدامه الدائم الملحّ الفريد للصور والرموز الشائعة للجميع» (العاصفة الشكسبيرية ، ص ٥) ويدافع نايت عن استخدامه للرمزية غير متأثر بالحجج القائلة إن هذه الصفحة أو تلك – مثل كليوبترا وهى طافية على زورق – تتابع تمامًا ما أدرجه بلوتارك . والرمز عنده فى نسق شكسبير محدد وثابت» . «إن الحبكات تتنوع ، والعاصفة تتثبّت» . وفى مسرحية (الملك لير) – على سبيل المثال – نجد أن «الماهية تعد هى العاصفة وليست (شخصية) بطل العمل» (ص ١٦) .

وفى السنوات المتأخرة شعر ويلسون نايت بأنه مدفوع للدفاع عن إجراءات ضد التأكيد على اللغة الشعرية التى تأتّت من كل من مجلة ليفس (سكروتنى) ، وكتاب بتسون (مقالات فى النقد) ، وهو يكرر أن تفسيره ليس تفسيراً لفظيًا على الإطلاق ، بل هو تفسير فضائى «إن الاهتمام الأول لهذا التفسير هو البناء ، الأنموذج ، كيان العمل موضع التساؤل ، ويكاد يكون كل هذا بغير الاهتمام باللغة الدقيقة المستخدمة» («التفسير الجديد» ، مقالات فى النقد ، المجلد الثالث ، ١٩٥٣ ، ص ٣٨٤) وهو دفاع حتى أصبح أكثر ضرورية ؛ نظراً لأن نايت قد فسّر (فاوست) و (زرادشت) فى الترجمة ، واعترف صراحة بجهله بالألمانية وأعاد نايت تأكيد تنصّله من كل أحكام القيمة : «إن النقد الأدبى كان دائمًا الشاه ، السوداء الفريدة بالنسبة لى ، ولمدة خمسة وعشرين عامًا كنت أقدم شيئًا آخر فى مكانه» (ص ٨٣٢) بل وحتى «لم أعد أعبأ بفروق القيمة على نحو أكبر مما يفعله عالم البيولوجيا وهو يدرس فسيولوجيًا الأشياء التى يدرسها : «الفراشة والعقرب» (مقالات فى النقد ، العدد الرابع ، ١٩٥٤ ، ص ٢٢٠) ، ولم يفهم نايت أنه حتى الاختيار البسيط لرموزه هو فعل من أفعال حكم القيمة ، وأنه فى الممارسة هو نفسه قد حكم دائمًا ، ورسم تراتبًا للأعمال ، إن تمثيلية (تيمون الأثينى) تنال الثناء الدائم على أنها «تمثيلية عظيمة ومُهْمَلة» إكليل الحياة : مقالات فى تفسير تمثيليات شكسبير الأخيرة . المسيح ونيتشة : مقال فى الحكمة الشعرية ، اللورد بايرون : (الفضائل المسيحية ، ص ١٢) ومسرحية (بركليز)[٣] هى «منتهى النضج عند شكسبير فى قوته الشعرية والاستبصارية» (ص ١٦) ومسرحية (العاصفة) هى «أعظم عمل فنى كامل ، وأكبر عمل شفاف بالنسبة للرؤية الصوفية فى أدبنا» (ص ٢٨) ولم يكتف نايت بإعلاء شأن مسرحيات شكسبير ، بل مجّد المسرحيات الدرامية لبايرون حتى عنان السماء ، وقد ميّز مؤلفًا معاصراً هو جون كووبر بويس على أنه «من بين المؤلفين الثلاثة والأربعة الأعظم فى أدبنا» (مقالات فى النقد ، العدد ١٤ ، ١٩٦٤ ، ص ٣٥) ولم يملك إلا أن يكون ناقداً ، وألحّ نايت – على نحو متزايد ومتكرر على «الاستجابة التخيلية» التى هى «أن يفقد المرء عقليته المتمركزة على ذاته بنوع من إفناء النفس إزاء الموضوعات» (مقالات فى النقد ، العدد الثالث ، ١٩٥٣ ، ص ٣٨٧) ، وهذا الاستسلام المؤكد يفترض

(٣) هى مسرحية شكسبير وعنوانها (بركليز أمير طروادة) مثلت حوالى عام ١٦٠٨ ، وطبعت لأول مرة عام ١٦٠٩ . (المترجم)

على نحو أكبر معنى صوفيا ، ومعنى روحيًا وقائمًا على الخوارق بعد ذلك ، وأحيانًا نجد أن «الأنموذج (الفضائى)» قد جرى وصفه فحسب على نحو خيالى على أنه «فعال بشكل عنيف ودرامى» ، على أنه «نوع من الفعل الرأسى المباشر والمتذبذب» والذى يتضمن «ميتافيزيقا ديونيسيوسية» (مقالات فى النقد ، العدد ١٤ ، ١٩٦٤ ، ص٣٣) ولكن هذه الميتافيزيقا غير النيتشوية نفسها أصبحت نزعة روحية ، «إن عمل الأدب العظيم يمكن أن يتجدد على أنه التناسخ فى الشئون الإنسانية مع المظاهر الروحية : أشباح الموتى ، والمعجزات ، وأشكال البعث ، وأنواع العقاب الإلهى» (القبة المرصعة بالنجوم : دراسات فى شعر الرؤية ، ص ٣١٦) ، «الإسقاط الوهمى ، الرحيل عن الجسد» (بايرون وشكسبير ، ص ٢٩٧) محادثات مع الموتى على نحو ما زعم نايت أنه تكلم مع أخيه المتوفى جاكسون نايت .

وأحيانًا يتفق نايت على أن «الشعر – كحقيقة صلبة – فن زمانى ، يتألف من متتاليات فى المنطق والسرد ، وصفاته الفضائية ليست إلا صفات مكانية من خلال الاستعارة ... إن التفسير يعطى الشعر إسقاطًا مكانيًا ، ويضعه – باطنيًا – على مسرح تخيّلنا ، وينتج لنا» (إكليل السلام : عن عبقرية ألكسندر بوب ، أعيد طبعه باسم : شعر بوب ، ص ٨٢) وهذه الفقرة والفقرات المماثلة تظهر أن نايت لا يمكن أن يصنف مع المؤلفين الذين ينكرون زمانية الأدب من أمثال ويندام لويس الذى هاجم برجسون إن نايت غير التاريخى يستهدف عالمًا لازمانيًا من الرموز والأساطير ، لكنه لا ينكر الطبيعة الزمانية للفن اللفظى المنطوق . إن الأعمال المفردة تحدث فى الزمن لكن التاريخ هو تكرار للنماذج ، عود أبدى على طريقة نيتشة ، والسلطة مغروسة فى القائم بالتفسير الذى يطالب «بحيوية تنبؤية ودلالة تنبؤية ، ويبشر بعصر نهضة مسيحى وشعرى» (عصر النهضة المسيحى مع تفسيرات لدانتى وشكسبير وجوته ، ص ٣) قائم على «علم جديد للتفسير الشعرى» (ص ٤) والعلم هنا يجب أن يعنى «الحكمة الشعرية» الموضوعة على صفحة عنوان كتابه «المسيح ونيتشة» (١٩٤٨) . إنها علامة على كل عمل ويلسون نايت المتأخر : تسطيح أى فروق ، تصالح كل شىء مع كل شىء ، النتيجة الروتينية من أن العالم محاط بثنائيات – العاصفة والموسيقى ، الفوضى والنظام ، الشر والخير ، الحلكة والليل ، التراجيدى والكوميدى ، والتى تتصالح

أو بالأحرى في الخلود ، في اللاتناهي، في السر ، في العالم الآخر الخاص بالأشباح . إن النقد الأدبي - بما في ذلك تفسير النصوص - يتوارى إلى الثنائي بعيداً ، لكنني «قد دعمت حق الحكم النقدي» نظراً لأنني «أنتمي إلى نقد القرن العشرين الذي رفض الإدراكات الحسية الخارقة» (انظر : «مجلة سكروتتي والنقد» في : مقالات في النقد ، العدد ١٤ ، ١٩٦٤ ، ص ٣٤) .

ومن العدل أن نلقي نظرة فاحصة على ممارسة نايت المبكرة كناقد ، إن كتاب «عجلة النار» - وهو خير كتبه - يناقش الشخوص والفعل والمواقف وما أسماه ا . س . برادلي (الجو) الحالة الكلية أو الانطباع العام للتمثيلية والذي يبحث نايت على نحو مشروع عن الدليل في الصور والأطروحات المتكررة والمواقف والتي تفرض - على الأقل - في بعض تمثيليات شكسبير دور الرموز ، إن نايت قام بعمل رائد في جعلنا نقرأ تمثيليات شكسبير كقصائد ، رافضاً الابتسارات الواقعية للزمن والوسط ورؤية العمل ، الكيان الكلي للتمثيليات ، باعتبارها كلية تظهر تطوراً باطنياً ، ولكن التطور التفصيلي غالباً ما تكون فيه مبالغة ، وحتى ما يكون فيه انحراف متعمد ، وهكذا نجد أن المقالين عن (هاملت) يحاولان - على عكس كل بديهية في النص والتاريخ الموثق للمسرح توثيقاً جيداً - أن يقلب الأشياء رأساً على عقب ؛ فهاملت عند نايت هو شخص الموت (عجلة النار ، ص ٤٨) وهو غير إنساني «إنه شيطان النزعة الساخرة» ، إنه «مجنون» ، إنه «عنصر الشر في دولة الدنمارك» (ص ٤٢) شأنه في هذا شأن إياجو وستافروجين بطل دوستويفسكي (ص ٣٩) بينما الملك كلوديوس هو «ملك طيب ونبيل» (ص ٣٩) «حكيم وعادل» (ص ٤٨) «شفوق ، يبعث على الثقة ومغــرم باللذة» (ص ٣٧) ، يعيش في بلاط حافل «بالحياة الصحية والنشطة ، الطبيعة الحسنة ، والفكاهة والقوة الرومانسية والرفاهية» (ص ٣٥) ، والعكس لا يستحق تفنيده لأنه يتجاهل بطولة هاملت التراجيدية والإجرام المنافي للملك ، وهناك تبرير في خطاطية نايت بالمقابل ذي الصفاء والحلكة ، إن هاملت المرتدي السواد يمثل الحب - السخرية ، والموت - الوعي ضد بلاط مثالي على نحو عبث ، وهناك مقال متأخر هو «زهرة مايو : مقال عن أطروحات الحياة في هاملت» (في الأطروحة الهائلة» تعلو أطروحة أكثر مبالغة : فالشبح ، مخلوق الظلام ، هو الموت ويحمل للميلاد «موتا في نفس هاملت» (الأطروحة الهائلة ، ص ١٠٢) ،

وكلوديوس هو «ملك طيب القلب ورائع» (ص ١١٢) وأخيراً فإن هاملت ولايرتس «الموت – الوعى» و «الحياة – الحماسة» يعارض كل منهما الآخر ، «إن هنـاك إحساسًا بالتفكير المأساوى ينهى حيرتنا ورؤيتنا غير الحاسمة ، كل جانب يكسب وكل جانب يخسر» (ص ١٢٤) ومقال «هاملت : إعـادة نظـر» – وقد أضيف إلى الطبعات الجديدة من كتاب «عجلة النار» عام ١٩٤٧ – يقرر بأن المقالين عن (هاملت) «غيـر دقيـقين وتأكيدهما مضلل» ، لكن المقال الجديد ومعظمه مكرّس لمسائل مثل هاملت على حافة الجنون ، ومعنى (أن تكون أو لا تكون) وطقوس المبارزة الأخيرة لا تصحح التفسير المضل السابق فيما عدا أنه ضمنيًا يعتبر خيرية هاملت «حقيقية على نحو جزئى» (عجلة النار ، ص ٣١٦) .

والمقالات الأخرى لا تسير فى اتجاه قوى ضد الحسّ العام المشترك ، فالمقال عن «فلسفة مسرحية «ترويلوس وكرسيدا» يناقش فلسفة الحب الأفلاطونى فى الإطار التقليدى . ويخلص نايت مرة أخرى إلى وجود ثنائية : «التجربة المباشرة والشخصية ، الحدس ، اللامتناهى ، اللازمانى ضد مفاهيم النظام والنسق الاجتماعى والعقل والعالم المتناهى ومفهوم الزمن »(عجلة النار ، ص ٧٩) وترو يلوس منقسم ، والمقال هو تدريب غريب فى وضع الخطاطيات ، وهو أبعد ما يكون عن حدث التمثيلية .

والمقال «(دقة بدقة) والبشارات» يطرح الفكرة المحورية فى التمثيلية «سامحونا على ديوننا كما نسامح دائنينا» (عجلة النار ، ص ٨٣) ، والدوق هو شخص على غرار المسيح . «إنه مثل عيسى يتحّرك بين الناس وهو يعانى من الحزن إزاء خطاياهم ويستمد الفرح من زهرة غير متوقعة للخير البسيط فى صحارى الدنس والشدة» (ص٩٠) ، ويعلق رونالدم فراى بقوله : «إن التفسير يحرف شكسبير عن الإطار الدرامى إلى الإطار اللاهوتى ، رغم أنه حتى ليس لاهوتًا طيبًا ، بل هو بالأحرى نزعة انفعالية مفرطة فى العاطفية الجياشة»(٤) ، وليس هناك تناول فضائى يجرى استخراجه ، أو تكون هناك حاجة إليه .

(٤) فراى : «شيكسبير والعقيدة المسيحية» ، (١٩٦٣) ص ٣٥ .

ومقال «موسيقى عطيل» يطرح التقابل بين النزعة الخطابية العالية عند المغاربة ، والنزعة الساخرة الماكرة عند إياجو ، وفى المنظر الأخير نجد أن موسيقى عطيل نفسها تدوّى مع إيقاع نبيل ، وتدفق أغنى من التناغمات ، وانفلات أكثر كلية وأكثر خلواً من الذاتية للتخيل عن ذى قبل (عجلة النار ، ص ١٣١) ، «فى النهاية يتخذ عطيل موقف مجرد المزهوّ فى استرجاع خدمته الحافلة بالشرف» (ص ١٣٠) ومحاولات إليوت وليفس تشخيص عطيل على أنه بطل تراجيديا مرفوضة هنا من قبل . إنها قراءة الشخصية على نحو جيد شامل رغم أننا قد نشعر بأن التقابل بين مالدى إياجو من «روح النص الباهت عديم اللون وغير المتحدد محاولاً أن يجعل الأشكال المستقرة والمبنية بناء معمارياً والملونة على نحو متقن ، وبشكل مستقر فى حالة فوضى» (ص ١٣١) وقد أطيح به ، وتجرى رؤية ديدمونة فى ألفتها وأنوثتها ، ولكنها تعد - على نحو لسنا محتاجين إليه - رمزاً شعرياً «متساوياً مع المبدأ الإلهى» (ص ١٢٠) والعاصفة تسمى رمزاً البركة (ص١٢٣) ؛ ومن ثم يعكس الارتباط المعتاد بين العاصفة ، والشر ، والفوضى ، والكارثة .

ومقال «بروتس وماكبث» هو مقال فى جانب منه مقارنة مباشرة لهاتين الشخصيتين ، وهو يشير إلى تشابهات عقليتهما المنقسمة ، وفى جانب آخر هو دراسة للصور المجازية : العاصفة والدم والحيوانات ويقال لنا إن «تفسير البطل مع بيئة هو فعل رائع من أفعال الشعر» (عجلة النار ، ص ١٥٢) فى كلا (ماكبث) و (يوليوس قيصر) ، والنبوءات فى كلا التمثيليتين تسمح لنايت أن يقول إن «المستقبل هو هكذا يتضح لنا على أنه موجود داخل الحاضر والتتابع الزمنى ليست له إلا حقيقة ثانوية» (ص ١٥٢) وهى حجة مشكوك فيها بالنسبة للتناول الفضائى ، ومقال «(ماكبث) و (ميتافيزيقا الشر)» يرى الاختلاف الشديد من «يوليوس قيصر» بالنسبة للجو وروح التمثيلية ، «الصفة التنويميّة والكابوسية للأسلوب» (ص١٦١) الحلُكة ، الرعب ، الفوضى ، ولا يكاد يكون هذا على نحو جاد ، إنه نوع الاستثارة الممارسة على الأقل ضد هازلت ، لكن الأكثر أصالة هو أن نايت يرى تغيراً ؛ «فبينما يعيش ماكبث فى صراع مع نفسه توجد تعاسة وسرٌ وخوف : فى النهاية - وقد توحد هو والآخرون صراحة مع الشر - يواجه عالم اللاخوف : ، كما أنه لم يعد يبدو شريراً» (ص١٧١)

ويتحدث نايت حتى عن «أنشودة النصر حيث إن ماكبث – الكون وقد ناضل صُعُدًا فى الظلام – يصعد الآن إلى النورانية» (ص ١٧٤) ويفترض نايت أن هذه هى لحظة القارئ التى يتخلى عندها عن فلسفته الأخلاقية المعتادة .

ومقال «لير وكوميديا فن الزخرفة البشعة» يطرح قضية جميلة بالنسبة (للكوميديا المروعة) للملك لير (عجلة النار ، ص ١٩٢) ، «إن لب التمثيلية هو العبث ، الإهانة ، التنافر» (ص ١٨٤) «إن نهاية كورديليا مرعبة وقاسية ، قاسية على نحو غير ضرورى والرعب البشع فى التمثيلية» (ص ٩٠) وهو يحذر ضد «إضفاء الطابع العاطفى الانفعالى على الرعب الكونى للتمثيلية» (ص ١٩٢) والبحث التالى «كون لير» يطور هذا التصور ، فى مواجهة المنظر الأخير فإن أى تعليق تفصيلى للتكفير التطهيرى، للتطهر الروحى ، ليس إلا اللاعقلانية المتردية الطنانة» (ص ٢٢٣) «إن الشاعر يتمسك بالشعور بالجوْر الشامل حتى اللحظة المرعبة الأخيرة للتراجيديا» (ص٢١١) ولكن مما هو غريب أننا نجد الكثير فى اتفاق مع نزعته فى تبييض كلاديوس ، ونايت يعتقد أن هناك الكثير الذى يجب أن يقال عن جونريل وريجان[5] ، وإدموند هو أشد الشخصيات جاذبية» (ص ١٩٤) ، وقد مُنح نهاية نبيلة ، نهاية مأساوية فى جوهرها . إن ريجان وجونريل «يموتان على الأقل خلال مسألة الحب – حب إدموند» (ص ١٩٠) وهى قراءة سيئة تمامًا للموقف . إن الكراهية المميتة للأخوات وهن يقتلن بعضهن البعض ، وإدموند بجبن يواجه عقابه المستحق .

والمقال «رحلة الكراهية : مقال عن مسرحية (تيمون الأثينى)» قد فعل الكثير لجذب الانتباه لهذه المسرحية المهملة ، ونايت الذى لا يقرّ بالحكم على الأعمال يسميها «أعظم مسرحيات شكسبير الكئيبة أسْتَذةً فى فنها على نحو متعمّد» ، و «الطراز الأكبر ومعيار كل التراجيديات» (عجلة النار ص ٢٤٠ – ٢٤١) «بالنسبة لهذه التمثيلية يعد هاملت وترويلوس وعطيل وليرواتمين وعيًا ذاتيًا وعلى نحو كلى ، إنها تشملهم جميعًا وتتجاوزهم» (ص ٢٥٩) والانقلاب الفجائى من الحب إلى الكراهية هو بالنسبة لنايت

(٥) فى مسرحية «الملك لير» فإن جونريل وريجان هما أكبر بنات الملك ، وإدموند هو ابن الزنى للإيرل جلوستر . (المترجم)

«لحظة تراجيدية رشيقة ومرسومة بدقة وجريئة ومخيفة للغاية» (ص ٢٤٢) على نحو ليس موجوداً فى أى موضع آخر فى كل شكسبير ، «هذه العظمة التى لا تتراجع هى شىء أعظم من الغضب الأعمى عند عطيل أو الحنق المتردد عند الملك لير» (ص ٢٤٣) «إن الحياة والموت قد تبادلا معنى كل منهما بالنسبة له ، وهو الآن يتحدث عن التناقض الظاهرى الذى هو فى قلب كل تراجيديا» (ص ٢٥٥) إن استرداد مسرحية (تيمون الأثينى) لجعلها فى الصدارة أصبح اهتمام حياة نايت الممتدة ، وهو نفسه يمثل تيمون فى كلا تورنتو وليدز ويستخدم هذا دائماً على أنه المثل الساطع لاقتراحه المعروض فى كتاب «مبادىء الإنتاج الشكسبيرى» (١٩٣٦ ، وقد أعيد تسميته على أنه الإنتاج الشكسبيرى ، ١٩٦٨) وعلى عكس الافتراض الشائع فإن نظريات نايت عن الشكل الفضائى يقتضى عرضاً جامداً غير مسرحى لتمثيليات شكسبير ، وأنها مجرد خيالات معروضة فى الكتب ، ولقد مارس نايت الأداء الشعرى وتحدث وابتكر المناظر وواضح أنها أقرب شبهاً للمنتجات الأسلوبية عند هربرت بيربوم – ترى أو إدوارد جوردون كريج ، وهناك كتاب للصور اسمه «رمز الإنسان» (١٩٧٩) يظهر نايت كممثل ، وهو يكاد يكون عارياً فى أدوار شكسبيرية لتصوير نظرية متطورة عن التعبيرات الجسدية المستمدة من نسق مالدى فرنسوا دلسارت ، ورودلف شتينر من (التعبير الجسدى الموسيقى) وهو نسق للرقص يستلهم الخوارق .

وينتهى كتاب «عجلة النار» بمقالين : «التشخصن الرمزى» و«الميتافيزيقا الشكسبيرية» وفيه نجد أن «ميتافيزيقا الرمزية» (ص ٢٠٩) تتقلّص إلى خطاطية صارمة ، ويميز نايت اللاواقع المفارق لتجربة ماكبث عن الواقعية الخالصة أو النزعة الطبيعية فى (الملك لير) والواقعية المفارقة لمسرحية (أنطونيو وكليوبترا) (ص ٢٩٣ – ٢٩٤) والواقعية المفارقة هى جماع النوعين الأوليين «والأحوال الثلاثة مرتبطة (بالشر والكراهية والحب) أو الخوف والمعرفة وإدراك (الواقع) بأوسع وأعمق تضمينات الكلمة» (ص ٢٩٤) ، ويتعجب المرء ما إذا كان هذا ميتافيزيقا ، وكيف يميز هذه النزعات الواقعية عن النزعات اللاواقعية .

لقد وصفت كل مقال فى كتاب (عجلة النار) لكى أحبط الاعتراض الذاهب إلى أن هناك أجزاء مهمة فحسب سواء كانت حسنة أو سيئة قد جرى التقاطها ، وكى أتجنب ضرورة وصف الكتب العديدة التى توالت فى عمل نايت المفرط فى الإنتاج . إن كل كتاب يمثل المناهج نفسها ويصل إلى النتائج الرتيبة نفسها ، وهناك بعض الفقرات التى تحيى ببساطة المنهج الاستثارى القديم ، ويمكننا أن نسأل : ما الذى تحقق بالقول إن «أسلوب (عطيل) يشبه فحمة متقدة كبيرة ، وإن مسرحية (ماكبث) تتخللها الشرارات المتطايرة من السندان ، ومسرحية (لير) صاروخ ، ومسرحية (تيمون الأثينى) أشبه بالفوسفور الذى يتحول إلى شعلة فى المحيط الاستوائى ؟ وإن مسرحية (أنطونيو وكليوبترا) تشبه الفتيل الكهربى المتوهج الرفيع ، والذى يلتحم باضطراد مع أشد النيران تأججًا» (الأطروحة الهائلة : تفسيرات أخرى لتراجيديات شكسبير تشمل التمثيليات الرومانية ، ص ٢٠٤) ، وهناك مقالات أخرى تجمع أمثلة على كلمات أو عبارات أن تكون ذات دلالة وغالبًا ما تكون أبجدية مهنية : وهكذا وهو يناقش مسرحية (أنطونيو وكليوبترا) يعطينا قائمة بالكلمات ذات الأصوات اللينة الرقيقة أو الأنثوية والتى ليست حتى دقيقة مثل «النار ، الطين ، النيل ، التنوع» (ص ٢٠١) ثم يشار إلينا بقوائم مطولة من المراجع عن (الذهب) و (الإمبراطورية) إلى الأسماء الجغرافية إلى إشارات إلى البحر والحياة ، «الثروة ، القوة ، القوة العسكرية ، العظمة المادية» تتممها قائمة من الصور الشيقة ، والتى فى موضع آخر فى البحث نفسه توصف بالأحرى وصفًا غريبًا ، «إن الحسّى ليس مائلاً بشكل حسّى . إن وسيط الشاعر إنما يصفى كل ما يلمسه كما لو كان الكل قد أصبح نحيلاً ، ومع هذا يجرى التوضيح من خلال ذروة بصرية جديدة» (ص ٢٠٠) وبعد موضوع الحب يتناول نايت موضوع الموسيقى ويركز ويؤكد على «النزعة الإنسانية الكلية الصورية» بصفة خاصة مهما يكن ما يعنيه ذلك الإرداف الخلفى فى التمثيلية ، «وهكذا سوف نتقدم نحو المعرفة لماذا وبأى معنى أن هذه التمثيلية ليست مجرد قصة جندى سقط ، بل بالأحرى هى أرض ساحرة للخيال تتحقق وتنتصر ، رؤية فروسية جرى التعبير عنها فى إطار سعى الإنسانية للحب» (ص ٢٢٧) .

وتستهدف مقالات أخرى – على الأقل عرضًا – أن تنقل مزاج أو مناخ تمثيلية وغالبًا يحدث هذا بمصطلحات تصويرية مثيرة ، وهكذا نجد مسرحية (كوريولانوس) تتعارض مع «النزعة الكلية المتسعة» لمسرحية (أنطونيو وكليوبترا) . «إننا محدودون بجدران المدينة ، والمدن هنا معدنية ، وعالمنا محاصر محبوس محاط بجدران قاسية ؛ وهذا التضييق مع إيماء بالشدة مغروس بشكل عميق فى أطروحتنا» (الأطروحة الهائلة ، ص ١٥٦) أو حتى عبارة أكثر اعتماداً على التصوير «هذان الاثنان : فولومينا وكوريولانفس قد أحبا على نحو ضيق ، إقليميًا ، وسط الأسقف المبلطة الرمادية ، والمواسير والأنابيب والأسقف والجدران الصخرية لهذا الوسط المعدنى الحضرى الاستثنائى» (ص ١٩١) .

والمنهج الثانى : تراكم الأطروحات والكلمات ، إنّما يهيمن على معظم الكتب المتأخرة التى تتجاوز التركيز الأصلى على شكسبير ، فهناك مقالات عن ليلِّى وويسترفورد وبالطبع عن مارلرور ؛ والذى خلال كتابات نايت المحمومة بالوطنية إبان الحرب تبدو وهى تشير إلى «ألمانيا النازية دونما خطأ» بسبب نزعته السادية (شعراء العمل ، ص ١٤٣) على نحو احتشاد الملائكة الهابطة فى (الفردوس المفقود) وهى تتآمر للانتقام «ليست على عكس التجميع الاشتراكى القومى» (ص ١٤٤) وهتلر يشبه شيطان ملتون ، «إن زعماء الشيطان المختلفين مولوخ العنيف وبليال المحترف ومامون وبيلز بوب لهم مقابلون أشداء فى أبناء هتلر» (ص١٤٥) وهناك كتاب صغير شامل «الزيتون والسيف» (١٩٤٤) مكرر لشكسبير على أنه «شاعر الملكية» (أعيد طبعه فى ، «الزهرة الملكية : عن شكسبير شاعر الملكية ، ص ٨) ، «إن القرابة ذهبية ، وعمل شكسبير حى فى زمننا على نحو ملوكى (الزهرة الملكية ، ص ٩٠) ، ويصف نايت كل أعماله إبان الحرب على أنها «تستخدم شكسبير لتحديد معنى التاج لنا اليوم» (ص ٢٧٤) .

والكتاب عن ألكسندر بوب «غار السلام : عن عبقرية الكسندر بوب» (١٩٥٤) (أعيد طبعه باسم : شعر بوب عام ١٩٥٦) يبدو لى بالرغم من بعض المبالغات أكبر الكتب الرزينة المهتمة بالنص فى الأعمال المتأخرة ؛ وهذا التفسير لكتاب (مقال عن الإنسان) نشر أولاً فى الشعلة المتبادلة عام ١٩٣٩) يمكن تطويره وظهوره فى طبعة

ماينارد ماك ، والتعليقات على الحْصَرَ عند بايرون مع بور أو عن «معبد الشعلة ؛ والذى لا يلم بالتناول (الفضائى) غالبًا ما يضوّىء الأمور ، رغم أن نايت يضفى غموضًا كبيرًا وبالرغم من أن بوب «يقدم ما ربّما يعد الأكثر قيمة فى كل البصائر : رومانسية متناسقة» ويتم التوصل إلى هذا من خلال :

(١) شعور بالحياة الدائمة الربيع فى الطبيعة والمعجزة المستمرة للوجود

(٢) شعور مهيمن بالكل الكونى» (غار السلام ، ص ٤٦) .

ولكن لماذا الإقرار بأن على التناقض بين الخير والشر أن يعد أيضًا محوريًا فى تفسيرات نايت يبدو لغزًا على غرار أن الرواقيين وشيشرون كلهم ليسوا رومانسيين تمامًا .

والجديد أيضًا التطبيق التفصيلى على الشعراء الرومانسيين الإنجليز، وبصفة خاصة نجد أن هناك مطالب كبيرة قد وضعت على كاهل تفسير نايت لقصيدة كولردج (كوبلاخان) والحمامة جرت قراءتها على أنها رمز الكلية التى توفق بين أضداد الحار والبارد ، الشمس والثلج ، والحديقة و «الهوة الرومانسية العميقة» تظهر مرة آخر من الثنائية ، فهناك الطبيعى والمصطنع وغير المحدد ضد الْمُحْكَم ، والمقدّس ضد الدنيوى ، والمفكك ضد المبنى ، وهكذا دواليك . وكوبلاخان نفسه يصبح الرب (القبة الحافلة بالنجوم : دراسات فى شعر الرؤية ، ص ٩٣) ، والتقنية نفسها لرصد الأضداد والتوفيق بينها يطبق على وردزورث (أساسًا على «سكان الحدود»)(٦) ، وشيلى وكيتس والكتب الثلاثة عن بايرون تتباين : «زواج لورد بايرون» (١٩٥٧) هى حجج تم طرحها بعد تنقيب شديد عن دواعى انفصال بايرون ، وليست القضية بوضوح قضية اتهام بارتكاب المحارم بل الجنسية المثلية والرذيلة الفاحشة ، وكتاب «لورد بايرون : الفضائل المسيحية» (١٩٥٢) هو احتفاء شديد : بشخصيته ودينه وفلسفته الأخلاقية ، بينما كتاب «بايرون وشكسبير» (١٩٦٦) يجمع الأدلة على اهتمام بايرون بشكسبير ، ويزعم أن بايرون كان «الدراما الشكسبيرية مجسّدة» لقد كان «بالتناوب أو فى وقت واحد

(٦) هى تراجيديا لوردزورث ألفها عام ١٧٩٥ – ١٧٩٦ . (المترجم)

هاملت ، وبك ، ومـاكبث ، وفـالسـتـاف ، وأنطونيـو ، وتيـمـون ، وبروسـبـرو» (بايرون وشكسـبـيـر ، ص ١٣) ، ويصل نـايت إلى ذرى العـبث عندمـا يكرر قـوله السـابق إن «بايرون هو الشخصية البرومثيوسية التالية فى التاريخ الغربى بعد المسيح» وهو يدافع عن هذا بالتساؤل : «هل يمكن لمحك مثل هذا الزعم أن يكون معقولاً على نحو أكبر عما كان يجب أن يكون المسيح الجديد فى حقبة عصر نهضتنا تجسيداً يتضمن – على نحو لا يتضـمنه ديننا – كلا الكنيسة والسياسة للدراما الشكسبيرية ؟ هذا هو مـا أبيِّنه بالنسبة لبايرون عما كان عليه» (ص ٢٢) ، «إن بايرون يلخص ويجاوز الشخصيات الكبرى فى الماضى وهو انطـــلاقة فاصلة نحو المستقبــل ، وهو يشير إلى إبسن ونيـتشـــة» (ص ١٩) ونايت – بلاشك – يعرف حيـاة بايرون وعمله بشكل صميمى ويقـوم بعملية مـسح بعض السـحر الجميل الذى مارسـه حتى مع خرافـاته الوهمية الإسقاط النفسى والاستبصار والأشباح والسحر ، غير أن نايت يظهر أيضًا حساسية مرعبة بالنسبة للهوة بين شكسبير وبايرون ولا يوجد إحساس بالزهو والاستنتاج لكثير من نظم بايرون وأعماله الدرامية، وإن الاهتمام بالخوارق والسحر دفع إعجاب نايت أيضًـا إلى كاتبين مـعـاصرين : جون كووبر بويز ، وقد كرس له كتابًا بكامله (المبحث الزاهر ، ١٩٦٤) وفـرنسـيس برى الذى يعده «أعظم الجمـيع الذين كـتبوا فى القـرن الراهن» (القوى المهملة : مـقـالات عن أدب القـرنين ١٩ ، ٢٠ ، ص ٤٧٦) ، لكن هذه الأمور التمركزية الذاتية وخيط الخوارق لا يجب أن تطمس قوة تفسيراته الشكسبيرية المبكرة التى أثرت بقـوة على النقـاد المتـأخـرين من أمـثـال ل . س . نايتس ، روبرت هنليمان وتلميذه هو فى تورنتو : نورثروب فراى .

المصادر والمراجع

- *Myth and Miracle: An Essay on the Mystic Symbolism of Shakespeare* (1929). Reprinted in *The Crown of Life.*
- *The Wheel of Fire : Essays in Interpretation of Shakespeare's Sombre Tragedies,* introduction by, T. S. Eliot (1930). Cited as *WF.*
- *The Imperial Theme : Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies, including the Roman Plays* (1931). Cited as *IT.*
- *The Shakespearian Tempest* (1932). Cited as *ST.*
- *The Christian Renaissance with Interpretations of Dante, Shakespeare and Goethe* (1933). Cited as *CR.*
- *Principles of Shakespearian Production with Special Reference to the Tragedies* (1936).
- *The Burning Oracle: Studies in the Poetry of Action* (1939).
- *The Starlit Dome: Studies in the Poetry of Vision* (1941). Cited as *SD.*
- *The Olive and the Sword* (1944).
- *The Crown of Life: Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays* (1947). Cited as *CL.*
- *Chrits and Nietzsche : An Essay in Poetic Wisdom* (1948).
- *Lord Byron : The Christian Virtues* (1952).
- *Laureate of Peace : On the Genius of Alexander Pope (1948). Reprint ed., The Poetry of Pope* (1954), cited as *PP.*
- *The Mutual Flame : On Shakespeare's Sonnets and "The Phoenix and the Turtle"* (1955).
- *Lord Byron's Marriage : The Evidence of the Asterisks* (1957).
- *The Sovereign Flower : On Shakespeare as the Poet of Royalism* (1958). Cited as *SF.*

- *Ibsen* (1962).
- *The Golden Labyrinth : A Study of British Drama* (1962).
- *The Saturnian Quest : A Chart of the Prose of John Cowper Powys* (1964).
- *Byron and Shakespeare* (1966). Cited as *BS.*
- *Poets of Action* (1967). Cited as *PA.*
- *Shakespeare and Religion: Essays of Forty Years* (1967).
- *Neglected Powers : Essays on Nineteenth and Twentieth Century Literature* (1971). Cited as *NP.*
- *Shakespeare's Dramatic Challenge* (1977).
- *Symbol of Man : On Body-Soul for Stage and Studio* (1979).
- *Shakespearian Dimensions* (1984).
- D. W. Jefferson, ed. *The Morality of Art : Essays Presented to G. Wilson Knight by His Colleagues and Friends* (1969). Contains bibliography and Francis Berry's essays, "G. Wilson Knight : Stage and Study."

A biography by John E. Van Domelen is announced as forthcoming.

هربرت ريد

(١٨٩٣ - ١٩٦٨)

لقـد كـتب هربرت ريد الكثـيـر – يوجـد على الأقل ثمـانون عنوانًا للكتب فى الببليوجرافيا الخاصة به – عن بعض الموضوعات التى تمتد من القصائد والسير الذاتية والروايات والكتب عن الفن وعن التربية الفنية والفنانين الأفراد مثل سيزان وبول كلى وهنرى مور إلى النقد الأدبى ، والنقد – وهو لا يشكل سوى نأمة من نشاطه – قد طرأت عليه تحولات عنيفة : من مشاركة مبكرة فى حركة التصوير الشعرى عبر الولاء للكلاسيكية عند ت . إ . هولم وبوند وإليوت إلى انقلاب إلى الرومانسية ، والذى يشمل الدعوة إلى (السريالية) وارتباطات مع عديد من الفلاسفة المتباينين نتيشه ، برجسون ، كروتشه ، سانتايانا وأحيانًا الماركسية وحتى التوماوية الجديدة ، والكتب تحتوى مقالات يعاد تقويمها أحيانًا فى شكل متغير من مجموعات أسبق ، وهى تتباين ويظهر غالبًا تناقضات متنافرة وتستجيب لسلطات عابرة وميتة فى الغالب ، وشكل العرض قد تغير أيضـًا من المقالات المستفيضة الحافلة بالجدال إلى عرض فسيفسائى مكوّن من الصور القلمية الصغيرة أو العروض التحليلية ، وكلها جرى نثرها بشكل جيد وهى واضحة ومباشرة و (مخلصة) حيث إنّه قد بث الإخلاص على أنه مبدأ هادٍ فى الحياة والفكر ، ويمكن للإنسان أن يستبعده على أنه انتقائى ، وهو تشخيص تقبله مسرورًا (ربة الشعر العاشرة ، ص ٣) .

زيادة على ذلك من الممكن الدفاع وعن نظرته الأساسية على الأقل فى مرحلة أكثر كتاباته تأثيرًا : «وردزورث» (١٩٣٠) ، «الشكل فى الشعـر الحديث» (١٩٣٢) و«دفاعًا عن شلى» (١٩٣٦) و«مقالات مجموعة فى النقد الأدبى» (١٩٣٨) و«معطف متعدد الألوان» (١٩٤٥) ويبلغ الذروة فى «الصوت الصادق للشعور» (١٩٥٣) والذى يلخص الكثير من إنتاجه الأسبق ، وريد يسمّى «رد اعتبار الرومانسية وصفًا دقيقًا لأغراضه» (مقالات مجموعة فى النقد الأدبى ، ص ١٢٣) ، وهو تفنيد واضح لاهتمامه المبكر بالتوماوية وجوليان بندا ومنتقص لبرجسون الذى كرس له كتابًا صغيرًا قبل هذا بسنوات قليلة (١٩٣٠) والرومانسية عند ريد تعنى الفن كله ؛ أى «اللاعقلانى جوهريًا» (ص ١٣٤) «الصوت الحق للشعور» حسب عبارة الشاعر كيتس ، ويترتب على هذا أن الفن هو تعبير عن الشخصية التى يميزها ريد بحدّة عن الطابع ومكتوبة بشرط النشوة (ص ١١١) . ولقد أصبح ريد لفترة مدافعًا عن السريالية ويبدو الشعر على أنه

«وسيط بين الحلم والواقع» (ص ١١٥) والشخصية تقتضى الإخلاص ، ولا يجب خلط هذا بالتلقائية وهو الحجة الرئيسية فى المقال المتأخر الذى عنوانه «عبادة الأخلاص» (١٩٦٨) وبينما الفن هو غير عقلانى وسيرورة الإبداع لا شعورية فإن ريد وجد – منذ فترة مبكرة جداً – ما يعد أداة عقلانية للنقد : التحليل النفسى ، أولاً مستمد من فرويد ومتأخراً مستمد من س . ج . يونج مع تأكيده على اللاشعور الجمعى وطرز التخيل الإنسانى ، والمقال المبكر «التحليل النفسى والنقد» (١٩٢٤) (فى : العقل والرومانسية ، ص ٨٣ – ١٠٦) لا يزال متردداً بشدة بشأن قيمة التحليل النفسى للنقد (ص ٨٦) والكتاب عن وردزورث منشغل بالتفسير السيكولوجى لتدهور وردزورث كشاعر ، وهو من الناحية الفنية الدقيقة لا يكاد يكون فرويدياً ويونجياً ، ويذهب ريد إلى أن وردزورث لديه شعور مرضى وندم على عمله مع أنيت فالون مما أدى فى النهاية إلى جفاف الشعور وهذا أفضى إلى جفاف منابع قدراته الشعرية ، وبينما ينجح ريد فى تأسيس حالة الشعور بالندم فقد ظل غير واضح كيف أمكن لوردزورث أن يؤلف أشهر أشعاره بعد سنوات عودته من فرانا . ولما لم تنهر قدراته الشعرية إلا بعد حوالى اثنتى عشرة سنة . والمقال المطول «دفاعًا عن شلى» (١٩٣٦) الموجه ضد انتقاص إليوت يعكس بالأحرى ردّة غير مجبّدة على شخصية شلى ؛ حيث يورد ريد نرجسية شلى التى تطورت آنذاك إلى جنسية مثلية لا شعورية ، وهذه بدورها تشرح انشغاله بموضوع المحارم ، والأكثر اقناعًا أن ريد يدافع عن تناسق فلسفة شلى ، مركب من جودوين وأفلاطون (الصوت الصادق للشعور ، ص ٢٥٩) والذى لم يجده شلى غير متصارع .

وهذه الدفاعات النفسية الضعيفة عن وردزورث وشلى ازداد سوء وضعها فى كتابات ريد بمحاولات لصياغة علم جمال عضوى مستمد – إلى حد كبير – من كولردج ، والشكل العضوى يجرى تصوره على أنه «تأثير طبيعى لتكامل الشاعر» (الصوت الصادق للشعور ، ص ٩) ، وريد فى اختلاف – عن كثيرين من تلامذة كولردج الذين مجدوا أصالة كولردج – واع تماماً باعتماد كولردج على شلنج وأوجست فلهلم شلجل ، بلْ لقد طبع حتى ترجمة لخطبة شلنج «حول علاقة الفنون التشكيلية بالطبيعة» (١٨٠٧) (فى ملحق كتاب : الصوت الصادق للشعور ، ص ٣٢٣ – ٣٦٤) والذى هو أنموذج للبحث المسمى (عن الشعر والفن) . والذى يُدرج كما لو كان التعبير المحورى لكولردج

عن النظرية ، وريد يطبق أو على الأقل يظهر كيف أن النظرية تنطبق على وردزورث وكيتس وهو بكنز وهوتيمان و د . هـ . لورانس حيث إنه يريد أن يقفو أثر تراث متعاقب إلى خط إليوت الكلاسيكى ، وهو يقول « لا يوجد تراث أدبى واحد ، بل يوجد العديد من أشكال التراث» وعصره ليس رومانسياً وليس كلاسيكياً (مقالات مجموعة من النقد الأدبى ، ص ١٢٢) وأحياناً يحل ريد محل القسمة الكلاسيكية - الرومانسية التصويرى ضد الاستعارى ، وشكسبير وشلى وبليك هم من أصحاب النزعة التصويرية ؛ ودريدن ، وبوب ، ووردزورث هم شعراء يقوم شعرهم على الاستعارة (ص ١٠٧) وهى قسمة تتعارض مع القسمة الكلاسيكية - الرومانسية ، وريد يستشعر بقوة روابطه القديمة بالنزعة التصويرية وهيوم الذى يفرط فى تقديره للغاية وباوند ، وكذلك الشعر الاستعارى المفهوم بالمعنى الذى عند إليوت على أنه «استيعاب انفعالى للفكر» (ص ٧١) ، وهو يتصوره على نحو غريب للغاية على أنه « (صعب) جداً » وحتى «صيرورة (جافة) بالضرورة» (ص ٨٦ - ٨٧) ، وفى هذا السياق يدافع ريد عن الالتباس أو الغموض فى الشعر ، وشعر ما لارميه وشعر فاليرى له قيمة إيجابية ، وعلى الشاعر أن يبتكر الكلمات ويخلق الصور «عليه أن يُخاشن معانى الكلمات ويفردها» (ص ١٠٠) «إن القصيدة لها وجود ضرورى وخالد ، إنها منيعة إزاء العقل ، وإذا لم يكن لها أى معنى مكتشف فإن لها قوة لا مثيل لها» (ص ١٠٠) .

ولحسن الحظ فإن معظم نقد ريد التطبيقى يظهر بصعوبة أى أثر لهذا النوع من النزعة الالتباسية يمكنه أن يكون كاتب مقال وفق تراث هازلت أو باجوت الذى يحظى بإعجابه الشديد ، وهو يناقش برزانة عقل وأشجان العديد من كتاب النثر ، ونادراً ما يغوص فى المسائل الفنية ، وإن كان هناك كتاب مبكر مخصص من أجل «أسلوب النثر الإنجليزى» (١٩٢٨) ، ففيه نجد مسْحًا للموضوعات التقليدية للبلاغة مع تحذير يذهب إلى أن «كل أنواع البلاغة تصبح براهين على عبقرية أصيلة إلا طالما أنها تتعدل من جراء العاطفة السائدة لدى الكاتب» (ص ٢١٥) ، إن «التعبير البناء للنثر» يتعارض مع «التعبير الإبداعى للشعر» : ففى الشعر - وبمصطلحات يبدو أنها مستمدة من الفيلسوف الايطالى المعاصر كروتشه - «فإنّ الفكر هو الكلمة والكلمة هى الفكر» (ص ١٠ - ١١ من التصدير) ، ويخشى ريد من «خطر الانحراف الشديد للبحث الفنى، تحليل معانى التعبير» (مقالات مجموعة فى النقد الأدبى ، ص ١٢٥) .

وفى هذه المناقشة لرواية «تريسترام شاندى» للورانس سترن ، بالتعاطف مع زميل من رجالات يوركشاير لا يقول ريد شيئًا مهما يكن عن فنّياتها أو تأليفها أو انعكاسها الذاتى مما جذب مؤخراً الانتباه على أنها المثال الأول للرواية المكتوبة عن فن كتابة الرواية ، وريد مهتم فقط بموقفه وتحليله للمشاعر التى جعلته «المبشر بكل الرواية السيكولوجيـــة» (ص ٢٦٤) ، وكذلك مقاله عن سويفت مهتم أساسًا بمحاولة تحديد النغمة السائدة ؛ والتى يجدها ريد «تهكمية» ، وليست ساخرة أو استهزائية (ص ٢٠٦) وهناك مقالات رائعة عديدة عن هنرى چيمز تمدح للغاية الحقبة المتأخرة و «العقلية الأخلاقية البارعة لعصرنا» بالتطبيق على رواية «الطاسة الذهبية» (ربة الشعر العاشرة ، ص ١٩٧) وتسامح ريد وتقديره عريضان : وهما يمتدان من مالورى إلى هنرى ميلر ، والذى يجده مُهِمًا حيث إنه يدافع دائمًا عن التمرد والفوضى وماكس شتيرنر رغم أنه هو نفسه عاش كنبيل ريفى فى يوركشاير وتقبل الفروسية .

لكن ريد شعر بأنه أساسًا شاعر وكتب بأكبر حماس عن الشعراء ، ولقد ساعد على الاهتمام بالشعراء الرومانسيين الإنجليز وعلّق بشكل جيد عن قصيدة «استهلال» لوردزورث ، وقصائد كيتس ، ومسرحية «بروميثيوس طليقًا» لشلى ، ولقد فعل الكثير ليثير الاهتمام بهوبكنز ؛ والذى أعجب بنظرياته وتجاربه فى الوزن ، وكان معلقًا رائعًا على ييتس وباوندو إليوت وكذلك الشعراء الأمريكيين ، وهو يستطيع – على سبيل المثال – أن يفحص بإمعان النسختين المختلفتين لقصيدة ييتس «أفران الحب» ، وقدم حججًا لإثبات تفضيله للنص الأصل على التعديل المتطرف (معطف متعدد الألوان ، ص ٢٠٨) أو يستطيع أن يحتج بشدة ضد فرْز الشعر الأمريكى عن الشعر الإنجليزى مؤمنًا «بالكلية الأنجلوساكسونية الكبيرة» (ص ٢٨١) .

ومن الناحية المبدئية فإن ريد ناقد جيد فى تراث القرن التاسع عشر ؛ فهو يعرض علم جمال عضويًا على نحو أكثر وضوحًا مما يستطيعه كولردج نفسه وتعبير مباشر عن الشعور منددًا بما شعر به على أنه «كتابة مائعة» غير جماليه ومجردة ، شعر القرن الثامن عشر وببساطة أى شىء يبدو له ابتكاريا وهو متشوق وهو يقدم أنموذجًا مجردًا ؛ ولهذا دعا إلى الشعر الحر الذى بدا له الشكل المخلص الوحيد للشعر الحديث (مقالات مجموعة فى النقد الأدبى ، ص ١٠٩) ، وهذا هو السبب الذى دفعه إلى أن

يريد الشخصية ، ويؤمن بالإسهام كتقطّع ضرورى متداخل للعبقرية (الشكل فى الشعر الحديث ، ص ١٩) ، ولكن بينما نجد أن هذه النظريات والأفضليات تبدو فردية تمامًا فإن ريد على وعى تام بالرسالة الاجتماعية للفن : وهو يبدو مثل أستاذه الذى يعجب به أيما إعجاب رسكين، أو غالبًا مثل وليم موريس ، وهو يستطيع أن يدرج جورج لوكاتش ويعتقد أن ماركس وفرويد قد عملا من أجل هذه الغاية نفسها (معطف متعدد الألوان ، ص ٢١٨) : تكامل الإنسان ، وهو مثل كروتشه يقلل من شأن التفرقة بين الفنون ، وهو يرسم توازيات بين الشعر الإنجليزى وفن التصوير ، ويربط وردزورث بكونستابل ، ويربط كيتس بتيرنر (دفاعًا عن شلى ومقالات أخرى ، ص ٢٣٦ وما بعدها) ؛ وهو يتجادل ضد كتاب «اللاكوؤون» للسّنج . لا يوجد إلا تخيل واحد «سواء كان الرسم أو الشعر فإن الأمر لا يهم» (ربة الشعر العاشرة ، ص ١٧٣) ، والتعاطف الوجدانى هو كلمة السر عند ريد كناقد (معطف متعدد الألوان ، ص ٣٢٦) والتعاطف الوجدانى بالنسبة له يعنى إسقاط النزعة العقلانية على فن الشعر والفلسفة ، وهناك بحث كامل مخصص لتغيير ثنائية ديكارت (مقالات مجموعة فى النقد الأدبى ، ص ١٨٣) ومدحه لكتاب الفيلسوف الدنماركى كيركجور «من أجل اختيار الذات» (معطف متعدد الألوان ، ص ٢٤٨) والاهتمام بالوجودية ، والتعاطف الوجدانى يتسع ويصبح اجتماعيًا وكليًا فى كتابات ريد المتعددة المجلدات عن «الفن والمجتمع» و «التربية من خلال الفن» حيث لا يشكل الأدب سوى بند واحد من خطاطية سخية وغالبًا طوبوية لجعل الفن مرة أخرى – كما يعتقد أن يكون على نحو ضرورى – عاملاً جوهريًا فى السعادة الإنسانية .

المصادر والمراجع

- *Reason and Romanticism* (1926). Cited as *RR.*
- *English Prose Style* (1928).
- *Phases of English Poetry* (1928).
- *The Sense of Glorg* (1929).
- *Julien Benda and the New Humanism* (1930).
- *Wordaworth* (1930).
- *Form in Modern Poetry* (1932). Cited as *FMP.*
- *In Defense of Shelley and Other Essays* (1936). Cited as *IDS.*
- *Collected Essays in Literary Criticism* (1938). Cited as *CELC.*
- *A Coat of Many Colours* (1945). Cited as *CMC.*
- *The True Voice of Feeling* (1953). Cited as *TVF.*
- *The Tenth Muse* (1957). Cited as *TM.*
- *Poetry and Experience* (1967).
- *The Cult of Sincerity* (1968).
- Hans Walter Hausermann. *Studien zur englischen Literaturkritik 1910-1930* (1938). Has a substantial chapter on Read, pp. 164-200.
- Henry Treece, ed. *Herbert Read: An Introduction to His Work by Various Hands* (1944). Contains translation of Hausermann's chapter.
- Robin Skelton, ed. *Herbert Read: A Memorial Symposium* (1970). Contains Kathleen Raine's "Herbert Read as Literary Critic," pp. 135-57. Excellent. Full bibliography.
- Worth Travis Harder. *A Certain Ordre: The Development of Herbert Read's Theory of Poetry* (1971).
- *George Woodcock. Herbert Read: The Stream and the Source* (1972).

كريستوفر كودويل

(١٩٠٧ - ١٩٣٧)

قد يبدو مما يدعو للدهشة أن أناقش كريستوفر كودويل - اسم الشهرة لسانت جون سبريج - فى هذا السياق ، وكتابه «الوهم والواقع» (١٩٣٧) يعد أول وثيقة مهمة فى الماركسية الإنجليزية ، ولا يوجد أدنى شك فى ولاء كودويل للحزب الشيوعى . لقد عمل فى فرع بولار (شرقىّ لندن) من ١٩٣٥ إلى ديسمبر ١٩٣٦ قبل أن يلتحق بالفيلق الدولى فى إسبانيا حيث قُتل دفاعًا عن مدريد ، لكن كتابه بعد وفاته رغم إطاره وبلاغته الماركسيين من ناحية علم الجمال والنقد الأدبى هو جزء من الحركة التى تعتبر مع إ . أ . ريتشاردز الشعر «غير عقلانى» (الوهم والواقع ، ص ١٢٩) ، وإنه ملىء «بالرمزية الداخلية إشارة إلى وجهات النظر الانفعالية» (ص ١٣١) «عينى ، ذاتى» (ص ١٣١) ، «نوع من الحلم المقلوب» (ص ٢١٣) ونظرية كودويل عن مولد الشعر هى شطح خيالى عن أصول الفن ، وهو يحيى الأسطورة القديمة عن الوحدة الأصلية للفنون : الرقص ، والشعر ، والموسيقى قد خلقت لجعل المحاصيل تنمو «فى الاحتفال الجمعى حيث ولد الشعر فإن العالم الخيالى الشاطح للشعر يتنبأ بالحصاد، وبهذا يجعل الحصاد الخفيف ممكنًا» (ص ٦٩) «وبهذا الوهم فقط يمكن أن يصبح واقعًا ، ولا يوجد على نحو آخر ، فبدون الاحتفالية الخيالية التى تصور الأجران وهى حافلة بالحبوب ، فإن اللذة والمباهج الخاصة بالحصاد تجعلان الناس لا يواجهون العمل الشاق الضرورى لإبرازه إلى حيّز الوجود» (ص ٣٠) . إن الشعر والإنتاج ، الوهم والواقع ، يوجدان كما سيكونان ، مرة أخرى فى اليوتوبيا الاشتراكية . ومع نهضه الرأسمالية البرجوازية تم تكريس نوع جديد من الشعر «للوهم البرجوازى عن الحرية» ، والرواية الفردية أصبحت هى المنافس للشعر الجمعى الأصلى ، ومحاولات كودويل لعقد تماثلات بين مراحل التطور الاقتصادى (التراكم البدائى ، الثورة الصناعية) ومراحل الشعر الإنجليزى هى محاولات فجّة وغير مجدية ، ويبدو شكسبير على أنه «موظف فى بلاط أو منحدر من نبالة برجوازية» (ص ٧٦) ، وكاليبان[1] هو «العبد المتوحش - وروح حرة ، لا يخدم إلا لمدة - وآريل هو أقنوم العامل الأجير الحر» (ص ٧٩) «وألكسندر بوب يعبر بكمال عن مُثُل الطبقة البرجوازية فى تحالف مع أرستقراطية متبرجزة فى حقبة التصنيع» (ص ٨٦)

(١) الوحش ابن الساحرة سيكوراس فى مسرحية شكسبير (العاصفة) . (المترجم)

وكيتس «هو أول شاعر عظيم يشعر بقيود وضع الشاعر فى هذه الحالة من الوهم البورجوازى كمنتج للسوق الحر» (ص ٩٤) ، والهوة بين هذه التجريدات والشعور بالفردية العينية لهؤلاء الشعراء هى هوة كبيرة .

والكتابان المتأخران «دراسات فى ثقافة منهارة» (١٩٣٨) و «مزيد من دراسات فى ثقافة منهارة» (١٩٤٩) هما حتى أيديولوجيان خالصان على نحو أكبر ، والمقال عن برنارد شو يظهر أنه كان اشتراكيًا سيئًا ، والمقال عن هـ . ج . يبين أنه كان يوتوبيا ضبابيًا والمقال عن ت . إ . لورانس أنه لم يكن بطلاً على الإطلاق ، والمقال عن د . هـ . لورانس يظهر أنه كان فاشيستيًا متناقضا تناقضًا ذاتيًا «يخاطب وعى الناس للتخلى عن الوعى» (دراسات فى ثقافة منهارة، ص ٥٩) ، والكتاب الثانى عن أطروحات عامة : التاريخ ، وعلم النفس ، والفلسفة ، و «الجمال» الذى يحاكى ساخرًا علم جمال إ . أ . ريتشاردز ، «إن الجمال هو حالة البرجوازية» (ص٨٠) ، وفى عام ١٩٧٠ كانت هناك مخطوطة أخرى «القصة الخيالية والواقعية : دراسة فى الأدب البرجوازى الإنجليزى» هو حقل لم يُحْرث ، وهو يحتوى على نقد أدبى مباشر أكثر من أىٍّ من كتبه السابقة ، وهو متنبىء بدين كيبلنج باعتباره إمبرياليًا ، لكنه يظهر تعاطفًا وفهمًا لهاردى والروايات المتأخرة لجورج مور ؛ وذلك على نحو يدعو للدهشة ، ولا يحدث إلا عرضًا أن يعود كودويل إلى الإكليشيهات الماركسية : فقصيدة تنيسون «فى الذكرى»(٢) تظهر على نحو غامض «كيف أن الطبقة البرجوازية الصغيرة الصناعية بدأت فى التآكل سريعًا» (ص ٧٣) .

ويجب أن يعجب المرء بالقراءة السريعة الواسعة المدى التى كانت لهذا الشاب وتكريسه لقضيته وطموحه لإيجاد مركّب من الفيزياء (أينشتين وهيزنبرج) وعلم النفس (فرويد ويونج) وعلم الاجتماع (دور كايم وليفى بريل) والاقتصاد (ماركس) ، والتاريخ الأدبى ، لكن المركّب لم ينجح ، ويصعب أن يكون قد نجح أو يمكن أن ينجح ، وكان لابد من انقضاء عدة سنوات قبل أن يتجذّر نقد ماركسى أكثر تعقيدًا فى إنجلترا .

(٢) كُتبت بين ١٨٣٣ و ١٨٥٠ فى ذكرى آرثر هالام ابن المؤرخ هنرى هالام . (المترجم)

المصادر والمراجع

- *Illusion and Reality: A Study of the Sources of Poetry.* 1937. 1950 reprint used. Quoted as *IR.*
- *Studies in a Dying Culture,* with an introduction by John Strachey (1938).
- *Further Studies in a Dying Culture, de.* and with a preface by Edgell Rickword (1949).
- *Romance and Realism : A Study in English Bourgeois Literature,* ed. by Samuel Hynes (1970).
- Stanley Hyman. *The Armed Vision* (1948), pp. 168-208.
- David N. Margolies. *The Function of Literature : A Study of Christopher Caudwell's Aesthetics* (1969). Marxist.
- Georg Lukács. *Probleme der Aesthetik* (vol. 10 of *Werke,* (1969), pp. 768-69 and in *Aesthetik,* vol. 1 of *Werke,* vol. 11 (1963). pp. 267-68. Lukács comments on Caudwell brieflv.

(٥)

المبتكرون

إن التغير الكبير فى نظرية النقد الإنجليزى وتطبيقه قد صاحبه ت . س . إليوت و إ . أ . ريتشاردز وتلميذاهما : ف . ر . ليفس ، ووليم امبسون فى عشرينيات وثلاثينيات القرن ، وسيكون من الخطأ أن تعتقد أنه قد جرى إنجازه فجأة ، أو أن النصر كان كاملاً ، إن رسالات النقاد الذين ناقشناهم على أنها حماقة بلومزبرى والنقاد الجدد هى رسالات تتشابك . لقد عاش وليم بتلر يتيس حتى عشية الحرب العالمية الثانية ، ومذاهب المبتكرين كانت فى طور الإعداد على الأقل كتصريحات وشعارات استشكالية قبل الحرب العالمية الأولى على يدت . إ . هيوم وإزرا باوند ، وويندام لويس ، ونزعتهم المتطرفة والانقطاع عن التراث الإنجليزى لابد – فى جانب على الأقل – أنها ترجع إلى خلفياتهم التى نشأوا فى ظلها . لقد كان ت . إ . هيوم ابناً متمرداً لصاحب مصنع خزف فى ستافورد شاير ، وكان قد بعث به من كمبردج وأمضى بضع سنوات فى كندا الغربية كحطَّاب قبل العودة إلى لندن فى عام ١٩٠٨ ، ولقد وُلد إزرا باوند فى هايل ، أوداهو ، ولكن شب فى فيلاديلفيا بولاية بنسلفانيا ، وقد درس فقه اللغة فى الجامعة ، وشغل وظيفة بكلية وابلش (كروفورد سفيل بولاية أنديانا ، ولكن طُرد وجاء إلى إنجلترا فى السنة نفسها ليبحث عن حظه كشاعر وكصحفى وويندام لويس ؛ وهو ابن أمريكى وامرأة إنجليزية قد وُلد على يختهما فى ميناء أفهرست ، نوفاسكوتيا ، ولقد حاول أن يشق طريقه إلى العالم الفنى بلندن من ١٩١٠ وطالع ، وت . س . إليوت الذى ولد فى سانت لويس بولاية ميسورى ، وقد تخرج فى جامعة هارفارد وحصل على الدكتوراه فى الفلسفة ظل أو كان عليه أن يظل فى إنجلترا بعد نشوب الحرب العالمية فى سنة ١٩١٤ ، وكل هؤلاء خوارج ، ولكن لا يجب أن نسيمهم طليعيين، ولم يكن هناك سوى إزرا باوند وحده هو المنظم، وت . إ . هيوم يقف وحيداً مهما يكن اجتماعياً فى حياته .

ولم يكن رد الفعل جديداً ضد التراث الفكتورى ، وخاصة فى مراحله المتأخرة – ما قبل رفائيل[1] وسوينبرن ، ومن يسمون بالشعراء الجيورجيين[2] الذين تحت إمْرة

(١) جماعة من الفنانين والنقاد منهم وليم هولمان هنت ، وجون إفريت ميليس ، ودانتى جبريل روسيتى ، ووليم ميكل روستى ، وتوماس وولنر ، وفريد ريك جورج سيتفنس ، وچمز كولينسون سعووا إلى ربط الفن بالصفات الأخلاقية يرون أن الفن منذ رفائيل قد انحط . (المترجم)

(٢) فى ظل حكم الملكة فكتوريا حسّن هؤلاء الشعراء معيارهم بالنسبة للتفسخ والأخلاقيات وأخلاق الأمل ككل والتطور الصناعى والعلمى الهائل وإحساس بالكارثة التزمتية . (المترجم)

الناشر إدوارد مارس قد نشروا خمسة مختارات من (الشعر الجيورجى) (١٩١١-١٩٢٢) وهم يرفضون كلا من النزعة الجمالية الخالصة فى سنوات ١٨٩٠ ، والنزعة التعليمية المتطرفة للفكتوريين ، وهم فى الممارسة قَصَرُوا أطروحات الشعر على طبيعة الريف الإنجليزى ، وعلى الأطفال والحيوانات وأرض الأحلام ، وظلوا فى فلك الرومانسية المتأخرة ، ومن الغريب أنها الرومانسية التى لم تمسّها الرمزية ، و «النزعة التصويرية» كانت هى الشعار الجديد فى ١٩١٢ ، والنزعة الدوامية فى ١٩١٤ «بالصورة» بدأ اكتشاف عظيم : على الشاعر أن يبعث الصور البصرية بدون بلاغة أو خطابة ، والإحكام فى الملاحظة مطلوب ، ولكن التأثير لا يمكن أن يتحقق بدون الاستعارة والمماثلة ، وجرت تزكية الشعر الحر كانقطاع عن التراث ، والنزعة «الدرامية» كانت حتى شعاراً سريعاً مستخدماً مصطلحاً مستمدا من ديكارت لإضفاء الدينامية والحركة للصورة ؛ وهذه النزعة صورة لما يسمى فى ألمانيا التعبيرية ولم تكن النزعة التصويرية ، وكذلك نزعة الدوامية بقادرتين على لعب أى دور فى تاريخ النقد الأدبى ، بل بالكاد فى تاريخ الزُمَر الأدبية .

وهؤلاء الكتاب لم يستخدوا إطلاقًا مصطلحات (الحداثة) أو (الحداثى) التى لم تفرض عليهم إلا مؤخراً ، ولقد كتب روبرت جريفز - تايمز ليتررى سبلمنت ، أول أكتوبر، ١٩٥٤ - «إن حداثة باوند - إليوت فى العشرينيات إنما ترتد من ذى قبل كتيار ممتد كله قفزات مع الموضوعات المتكررة الدالة الزخرفية من «مقبرة توت عنخ أمون» ، وفى عام ١٩٦٠ نشر هارى لفين محاضرة «ماذا (كانت) عليه الحداثة؟» (أعيد طبعها فى «انحرافات» ١٩٦٨) وكان هناك عرض تحليلى ظل لفترة قصيرة هو «الحداثى : مجلة شهرية للفنون والآداب الحديثة» فى ١٩١٩ أعادت طبع مقالات كتبها : ج . ب . شو ، وتيودور دريسر ، وهارت كرين ، وجورج دوهامل فى العدد الأول ، ولكن كانت أساسًا دعاية للثورة الروسية ، وفى عام ١٩٢٧ نشر روبرت جريفز ولورا ردينج «مسح للشعر الحداثى» الذى خُصِّصَ أساسًا للدفاع عن الأهواء الخاصة عند إ.إ. كمنجز ، ولم تشر إلا عرضًا لقصيدة إليوت «الأرض الخراب» .

إن مصطلحات (الحداثة) و (الحداثى) و (الحديث) هى مصطلحات مستمدة كلها من كلمة لاتينية تعنى (اليوم) واستخدمها كل إنسان شعر بأنه قد أوجد ، أو أراد شيئًا

جديداً أو استهجن الجدادة . لقد كانت هناك إشكاليات بين (القديم) و (الحديث) فى النزعة المدرسة فى القرن الثالث عشر ، وكل التواريخ الأدبية الفرنسية تتناول (منازعات القدماء والمحدثين) فى أواخر القرن السابع عشر باستفاضة ، وإن إنجلترا أثارت (معركة الكتب) ؛ حيث لعب جوناثان سويفت دور المشايع للقدماء ، ويمكن للإنسان أن يقول إن التفرقة (الكلاسيكى - الرومانسى) هى صيغة صكها الأخوان شلجل (وقد سبقهما تعبير شيلر (الشعر الفطرى - الشعر العاطفى) وهذا هو إعادة طرح لهذا النزاع ، وقد احتفل بودلير فى عام ١٨٦٣ (بالتحديث) «الجمال الزائل والمقالات للحياة الحديثة» ، وفى ألمانيا حوالى عام ١٨٨٧ نجد الشكل المختلف (الحداثة) قد استخدم كشعار لدى كتاب يمكن أن نشخصهم اليوم على أنهم طبيعيون ، وبالإسبانية نجد شاعر نيكاراجوا روبين داريو قد استخدم مصطلح (الحداثة) منذ عام ١٨٨٨ ، وقد تأسس هذا بشدة كشعار بالنسبة لعدد من أشد المؤلفين تنوعًا مثل أونامونو ، وفالى انكلان ، وأزورين وعديد غيرهم ، ولقد كانت هناك أيضًا حركة «حداثة» بارزة واسعة النطاق فى لاهوت الكاثوليكية الرومانية ، وقد قام البابا بياس العاشر بإخمادها عام ١٩٠٧ ، وهناك إنجليزى هو جورج بترل كان شارحًا بارزًا أو البارون فون هوجل الذى عاش معظم حياته فى إنجلترا كانت له علاقات وثيقة بالحركة ، ولقد كتب إليوت عرضًا تحليليًا متعاطفًا قويًا لمجموعة من (رسائله) تحت عنوان «الوحدة الانفعالية» لمجلة «ديا» (العدد ٨٤ ، ١٩٢٨ ، ص ١٠٩ - ١١٢) وهو يناقش الحركة ، ولا يمكننى سوى التخمين بأن إليوت تجنّب المصطلح بسبب خطر ما فيه من غموض ، ومن المؤكد أن إليوت لم يحدد المصطلح على الإطلاق ، لقد أصبح مستخدمًا على نطاق عريض فى الخمسينيات مع تقابلات مفارقة إزاء «ما بعد الحداثة» (فماذا بعد «اليوم» ؟) و «المعاصر» ، إن جويس وإليوت ينتميان إلى الحداثة ، وينتمى ببكيت إلى ما بعد الحداثة . وإن كتّابًا من أمثال (الشباب الغاضب) هم مجرد معاصرين ، ومن الأفضل تجنب هذه المتاهة . إن النقد هو مسألة خاصة بالأفراد المميزين للغاية : ت . إ . هيوم، وإزرا باوند ، ويندام لويس ، وت . س إليوت ، وسوف نتناولهم تباعًا الواحد تلو الآخر

ت . إ . هيوم

(١٩١٧ - ١٨٨٣)

علينا – أولاً – أن نميز بين النشاط والكتابات المطبوعة عند ت . إ . هيوم إبّان حياته والسمعة التى تكونت عنه بعد وفاته بعد نشر المخطوطات المطبوعة وغير المطبوعة التى أطُلق عليها «تأملات» (١٩٢٤) بإشراف هربرت ريد ، ولم يحدث إلا بعد هذا بكثير أن أعاد سام هاينس الكتابات المبكرة باسم «مزيد من التأملات» (١٩٥٥) مع طبعة أمريكية ، وهيوم إبان حياته لعب دوراً غامضًا بالأحرى فى تأسيس النزعة التصويرية ، وقد استبعد باوند هذا فيما بعد ، وقال إن فورد مادوكس هيوفر هو الأكثر أهمية ، وقد تذكر كتاب ف . س . فلنت «تاريخ النزعة التصويرية» (١٩١٥) الذى جعل من هيوم شخصًا عديم القيمة ، ففى ذلك الكتاب نسب فلنت لهيوم – على نحو صريح واضح – أنه اقترح أول نادٍ للشعراء فى عام ١٩٠٨ ولكن هذا لا يبرهن على شىء من الأفكار . إن النادى هو مكان لتجميع الشعراء الذين شارك معظمهم فى الاستياء العام من الحالة الراهنة للشعر ، ولا شئ يبرهن على أصل شعار (الصورة) والنزعة التصويرية (وقد كتب باوند تعبير النزعة التصويرية بالنطق الفرنسى) وقد ألقى هيوم محاضرة عن «الشعر الحديث» مفترضًا فى عام ١٩٠٨ ثم مرة أخرى عام ١٩٠٩ ، لكن الصورة المتبقية ترجع إلى عام ١٩١٤ ، ولم تطبع إلا عام ١٩٣٨ ، ولقد طبع هيوم خمس قصائد صغيرة تحت العنوان السافر «الأعمال الشعرية الكاملة» فى مجلة أوريج «نيو إيج» فى يناير ١٩١٢ ، ولابد أنه أتاح لباوند إعادة طبعها فى ملحق لكتابه «وخزات» فى العام نفسه .

وفى عام ١٩١٠ نشر هيوم سلسلة من المقالات عن الفلاسفة المنسيين جداً اليوم أرنست بلفورد باكس ، وريتشارد بورتون هالدين وجول دى جولنييه فى «نيو إيج» ثم فى ١٩١١ – ١٩١٢ سلسلة من المقالات عن برجسون ، وأيضًا فى «نيو إيج» وهى عروض حسنة واضح أنها تتقبل فلسفة برجسون فى مجملها ، ولقد ترجم هيوم ونشر أيضًا «مدخل إلى الميتافيزيقا» لبرجسون ، وفى العام نفسه تحولت اهتماماته إلى الفن الحديث ، فكتب عرضًا تحليليًا تمجيديًا لمعرض النحات التكعيبى يعقوب إبشتين ، وفى عام ١٩١٤ كتب سلسلة من المقالات عن الفنانين التكعيبيين ، وما بعد الانطباعيين الإنجليز وعلّق على المعارض واللوحات ، كما ترجم أيضًا كتاب جورج سورل «تأملات عن العنف» (١٩١٦) مع مقدمة نشرت من قبل عام ١٩١٥ فى «نيو إيج» ،

ولقد غيرت الحرب حياة هيوم ؛ فكتب مذكرات عن تجاربه فى الخنادق ومقالات إشكالية ضد النزعة السلامية عند برتراند راسل ، ولقد قتل فى الفلاندرز فى ٢٨ من سبتمبر ١٩١٧ .

هذه التفاصيل الببليوجرافية مهمة وصولاً إلى جواب عن السؤال الذى أثير كثيراً عن تأثيرهيوم على باوند وإليوت . إن باوند قد عرف هيوم ، ولكن سرعان ما انفصل عنه وبعد ذلك انتقص دوره ، لقد تشكّى قائلاً : «إن السيد هيوم هو فى طريقه إلى العظمة الأسطورية ، وإن مذكرات هيوم التى نشرت بعد وفاته ليس فيها إلا القليل أو ليس فيها شيء بالمرة له صلة بما جرى فى ١٩١٠ ، ١٩١١ ، ١٩١٢ «باوند : شغل هذا المدعو (هيوم)» فى (تونسمان ، ٢ يناير ١٩٣٩) ، لقد زعم باوند لنفسه اختراع كلمة (النزعة التصويرية) لكنه أقرّ : «لقد أسست الكلمة - حسب هيوم - وبعناية طرحت اسماً لم يكن مستخدماً ، ولم يستخدم على الإطلاق فى فرنسا بصفة خاصة لتمييزنا عن أىٍّ من الجماعات الفرنسية التى جمعها فلنت فى «ذا بويترى ريفيو» ، وهناك سمعنا عن النزعة الإجماعية والنزعة المستقبلية ، وكذلك سمعنا عن نزعة النوبات الفجائية ، ونزعة الاندفاعية ، ونزعة الوثنية الجديدة ، والجماعات السريعة الأخرى . وإليوت لا يتذكر حتى إنه التقى بهيوم (رسالة إلى سام هاينس ، ١٩٣٤) لكن من المؤكد أنه قرأه نظراً لأنه يقتبس ترجمته لكتاب برجسون «مدخل إلى الميتافيزيقا» وقصيدة «السد» وردت مبكراً فى «تأملات عن (الشعر الحر)» (نيو ستيتسمان ، ٣ مارس ١٩١٧) وهو يقول فى «وظيفة النقد» (١٩٢٣) : «إن قصائد ت . إ . هيوم لا تحتاج إلا أن تقرأ بصوت مرتفع ليكون لها تأثير مباشر» (مقالات مختارة ، ١٩٣٢ [وأعيد الطبع عام ١٩٥٠] ، ص٣٢)، وقد أظهر رونالد تشو تشارد مؤخراً باقتناع أن إليوت قد عرض فى محاضرات اكسفورد المستفيضة (بالفعل ألقيت فى ايكلى النائية فى يوركشاير فى خريف ١٩١٦) رؤية للشعر مماثلة ، أو على الأقل تذكر بقوة بقصائد هيوم ، ولكن فحسب على أساس خلاصة إليوت لدورة المحاضرات التى اكتشفها تشوتشارد، يمكن تأسيس تأثير هيوم ، ويكفى أن ندرج آراء إليوت من المصادر التى نسبها بنفسه بين قراءاته : موراس ولا ولاسير ومدرسة فى هارفارد ارفينج بابيت ، ويبدو أن من المحتمل أنه قرأ «نيو إيج» ؛ ومن ثم قرأ «مذكرات ت . إ . هيوم» (٩ ديسمبر ١٩١٥ - ٢٠ من فبراير ١٩١٦)

وهى نسخة مبكرة لبحث «النزعة الإنسانية والموقف الدينى» ، وقد طبع فى «تأملات» . وعندما نشر هربرت ريد «تأملات» أشاد إليوت بالكتاب فى مجلة «كريتريون» (أبريل ١٩٢٢) على أنه عمل ذو أهمية كبرى جداً ؛ ففى هذا المجلد يبدو أنه رائد وجهة نظر عقلية جديدة يجب أن تكون عقلية القرن العشرين ، إذا كان يمكن للقرن العشرين أن تكون له عقلية خاصة » ، ومنذ ذلك الوقت قد جذب هيوم كتّاب السير ، وكياناً كبيراً من التعليق أينما تجرى مناقشة النقد الإنجليزى ؛ وهو ما يبدو لى لا يتناسب بالمرة مع كيف وأصالة كتاباته عن المسائل الأدبية .

وميكل روبرتس الذى يعد كتابه الشارح المتعاطف (١٩٣٨) أول دراسة مستفيضة عن هيوم قد أورد اعترافات عديدة كثيرة حافلة على نحو أكبر إحداثًا للتدمير عما يمكن أن يدركه «إن ناقداً معادياً قد يقول إن جدارة هيوم الوحيدة أنه استطاع أن يقرأ الفرنسية والألمانية ، إنه ليس مفكراً أصيلاً ، إنه لم يحل أية مشكلة» (ص١٢) «نادراً ما توجد عبارة مفردة عند هيوم ليست مأخوذة من شىء آخر» (ص ١٧) وفى مجال الفلسفة نجد أن هيوم جداراته كداعية وكمترجم وكشارح لبرجسون وجورج سورل ، لقد كان إنجليزياً متأثراً بلاسير والنزعة المعادية للرومانسية الفرنسية برمتها ، وهو رغم أنه أقل تعاطفًا أظهر فيما بعد معرفة بالتيارات الفلسفية والجمالية الألمانية : إنه يتحدث عن الكانتية الجديدة عند هرمان كوهن ، وعما يسمى مدرسة ماربورج ، لقد قرأ ونثر بعضًا من كتابات فلهلم دلتاى وماكس شلر ، وهو يعرف بدايات الظاهريات عند هوسرل ، وقد استخدم كتاب فلهلم فورينجر «التجريد والتقمص الوجدانى» (١٩٠٨) لتبرير أذواقه الفنية ، ولقد أراد هيوم أن يؤلف كتاباً عن نظريات الفن الحديثة ، وهى بجانب برجسون وكروتشه تؤكد أصحاب النظريات الألمانية «هذا الأدب المدهش ، والمهم للغاية المجهول تمامًا فى إنجلترا» (تأملات ، ص ٢٦٢) ، وقد ركّز على تيوردور ليبس «أعظم كاتب فى علم الجمال» (تأملات ، ص ٢٦٤) ، ولكن من الصعب أن نتبين كيف أن هذه الموضوعات الدالة المتكررة المختلفة للفكر يمكن تمثلها فى أى شىء آخر عدا نوع ما من الريبورتاج الصحفى المتاز . إن تمسكه بفلسفة برجسون لا يمكن توفيقه مع ما يطالب به هيوم من الكلاسيكية التجريدية، وهو نفسه يبدو مضطرباً بشأن هذا ، ففى عام ١٩١٢ كتب :

«لقد لاحظت مبكرًا فى هذه السفة أن السيد بيير لاسير ... وهو واحد من أهم الجماعة قد شنّ هجومًا على برجسون ، وأنا متعاطف تمامًا مع النزعة المعادية للرومانسية لكتابيه «أخلاق نيتشة» ، و «الرومانسية الفرنسية» ، وأنا أتعجب من أية وجهة نظر بالضبط كان يهاجم برجسون ، إننى متفق مع كلا الجانبين ، ومن ثمَّ فأنا أتعجب ما إذا كان هناك أى تفكك حقيقى فى موقفى . عندما كنت فى باريس آنذاك فى أول أبريل الماضى توجهت لرؤية لاسير ، وتحدثت معه عن هذا» (روبرتس ، ص ١٨) إن روبرتس لم يسجل نتيجة من أى نوع لهذه المناقشة ، ويبدو لى أنه لم يكن ممكنًا وجود أى شيء . إن الإنسان لا يستطيع أن يؤمن بفلسفة لاعقلانية عالية من التدفق ، وفى الوقت نفسه يؤمن بالمطلقات الأخلاقية والكلاسيكية والنظام والفن الهندسى التجريدى»، ولكن من الأفضل أن نمعن النظر فى التصريحات الأدبية والجمالية الأدق التى قال بها هيوم ، ولا توجد إلا وثائق قليلة لها صلة باهتماماته الرئيسية : «الفن الحديث وفلسفته» (١٩١٤) و «الرومانسية والكلاسيكية» ، و «محاضرة عن الشعر الحديث» ، و «ملاحظات عن اللغة والأسلوب» وأنا أعتقد أن كلا منها يجب أن يُنَاقَش بشكل منفصل «الفن الحديث وفلسفته» هو – كما يشير هيوم نفسه – «من الناحية العملية تجريد لآراء فورنجر» (تأملات، ص ٨٢) ويبدو لى غير متفق تمامًا مع برجسونية هيوم، لكنه يشبع احتياجًا شخصيًا لذوقه ، وهيوم وجد فى فورنجر دفاعًا عن اهتمامه بالفن التجريدى : فى الفن المصرى ، فى الفسيفساء البيزنطية (لابد أنه زار رافينا) وإبشتين الذى عرفه شخصيًا ، وأعجب به أيما إعجاب ، وأطروحة البحث هى أن كتاب فورنجر : هناك نوعان من الفن : الفن الحيوى القائم على التعاطف أو التقمص الوجدانى بالطبيعة والأشكال الحية – العضوية ، والفن الآخر التجريدى ؛ والذى يقوم بالتجريد الهندسى «سعيًا إلى صرامة ، سعيًا إلى بناء هائل ودائم ، سعيًا إلى كمال وترسخ لا يمكن أن يكونا للأشياء الحيوية» (ص ١٩) وهيوم يتعاطف مع الفن التجريدى ويمجد معاودة ظهوره : رغبته فى الرسوخ والتجرد ، سعيًا إلى البناء وابتعادًا عن الفوضى والتشوش للطبيعة والأشياء الطبيعية» (ص ٩٦) ، إنه عرض ودعوة لنوع من الفن جرى استهجانه وإهماله من جانب الفن الحيوى العضوى الذى قدمه اليونانيون ، وعصر النهضة والكلاسيكيات الألمانية .

ولقد ازدادت الأشياء تعقداً عندما كتب هيوم عن «الرومانسية والكلاسيكية» ، لقد بدأ كما أشار هو نفسه بالنزعة المعادية للرومانسية عند مورا ولاسير (تأملات ، ص١١٤) وهو يفسّر الرومانسية بالمعنى السياسى العام لدى الفرنسيين المعادين للرومانسية ، وهو يصدق - على سبيل المثال - على الرأى الذى يذهب إلى أن «الرومانسية» قد صنعت الثورة ، وهم يكرهون الثورة ؛ ومن ثم فإنهم يكرهون الرومانسية» (ص ١١٥) إن الرومانسية قد جرى تصورها على نحو أن تكون ليبرالية متفائلة بسيطة ، إيماناً بالتقدم وما إلى ذلك ؛ وهذه بالضبط هى النظريات التى يكرهها معظم الرومانسيين العظام . إن الرومانسية - فى هذا الرأى - هى شكل متدن من التنوير - شىء يمكن أن يوجد عند روسو هوجو أو شلى ، ولكن من المؤكد ليس عند الأخوين شلجل أو أى رومانسى ألمانى ، أو ليوباردى ، أو شاتوبريان ، أو فينى ، أو بليك ، أو وردزوث ، أو كولردج، والرومانسية عند هيوم هى «دين مارق (ص ١١٨) هى ثقة عاطفية انفعالية بالطبيعة الإنسانية ، هى حنين للامتناهى الغامض ، وضد هذا يطرح هيوم الكلاسيكية التى تتضمن إيماناً بالخطيئة الأصلية ، هى إيمان بثبات الطبيعة الإنسانية ، واستحالة التقدم ، ونقص الاهتمام باللاتناهى الغامض ، والتقابل موجه إذن للتفرقة عند كولردج بين التخيل والخيال ، وهيوم - على أية حال - لا يتفق مع تفرقة كولردج الخاصة بل يتمسك بتطور رسكين المتأخر للمصطلحات للحطّ من شأن التخيل كحنين وحيد لما هو غامض ، والخيال الذى جرت تزكيته . إن الخيال منشغل من قبل بالمتناهى ، والشعر الخيالى جاف وصعب ، والجمال كما ينشده هيوم يمكن أن يكون فى الأشياء الجافة الصغيرة، (ص ١٣١) «إن الهدف العظيم هو وصف دقيق ومحكم» (ص ١٣٢) إن هدف الفن هو التقاط المنحنى الدقيق للشىء الإخلاص الكامل - « الكيف الأساسى للفن الحسن بدون أن نَنْجرّ إلى اللامتناهى أو الخطير» «إننى أتنبأ بأن عصر النظْم الجاف الصعب الكلاسيكى قادم» (ص ١٣٣) إن اللغة العينية التصويرية هى الهدف ، وهذا يجعل القارئ يرى شيئًا ماديًا ، لكن هذا الذى «يجعل القارئ يرى «لا يمكن أن يتحقق بالوصف بالبسيط» «فقط بالاستعارات الجديدة ، أى بالخيال يمكن أن يكون دقيقًا» (ص ١٣٧) وحتى الآن - وحسنًا - يمكن للمرء أن يتحدث عن نظرية النزعة التصويرية ، ولكن فجأة نجد محاولة مدهشة تتم لإدراج كولردج وبرجسون فى معسكر هذه «الكلاسيكية» ، يقول هيوم : «إن هذا الفن الكلاسيكى لا يزال إلى حد ما حيويًا ،

(حدسيًا) أو (عضويًا) – هو مجرد استعــارة ملائمــة لمركّب من نوع مختلف ، حتى أن الأجزاء فيه لا يمكن أن يقال إنها عناصر حيث إن كلا منها يتعدل وفق وجود الآخر ، وكل جزء هو إلى حد ما كل» (ص١٣٨ – ١٣٩) لكن هذا بطبيعة الحال – تفسير مزيف لكولردج . إن «العضوى» مؤكد أنه يتضمن ميتافيزيقا ، يتضمن مفهومًا للتخيل الإبداعي ، وأنا لا أستطيع أن أتبين كيف يمكن «للحدس» البرجسونى أن يندرج دفاعًا عن مثل هذه «الكلاسيكية» . إن الجسر الملائم يبدو أنه الذى يزودنا به هو المفهوم المتضمن «للخصائص» حيث يستحوذ الفنان على الأمر حدسيًا ؛ وهى فكرة مقبولة عن هيوم وبرجسون ومعظم الرومانسيين ، والمقال له أهمية كبرى كتعبير عن كراهية لأفكار مركبة حتى أن هيوم يسميها على نحو غير تاريخى تمامًا «رومانسية» وكنبوءة شعر تصويرى غير انفعالى للأشياء الصعبة الجافة ، ولكن هذا البحث يكاد يكون تزكية باعتباره بحثًا كاملاً وعادلاً للمسألة .

وإننا لنزداد قربًا من ذوق هيوم الملموس فى «محاضرة عن الشعر الحديث» ، وهى تبدأ بتنديد بالمزاعم المتيافيزيقية عن الشعر «كتب أحد المحللين الشارحين فى (ستردای ريفو) الأسبوع الماضى ، وتحدث عن الشعر وكوسيلة تحلق بها النفس فى المناطق الأعلى ، كوسيلة للتعبير بها تصبح منغمرة فى نوع أسمى من الواقع ، حسنًا ، هذا هو نوع العبارة التى أمقتها تمامًا» (مزيد من التأملات ، ص ٦٧) ، وهيوم يقرر بشجاعة : «ليس لدى ذوق كاثوليكى بل لدى ذوق متحامل شخصى عنيف ، ليست لدى مرجعية للتراث» (ص ٦٨) ، ثم يشرح آراءه : «إن الشعر لا يعود يتناول الحديث البطولى ، لقد أصبح تحديداً ونهائيًا استبطانيًا ، وتناول التعبير وتواصل المراحل السريعة فى عقل الشاعر ، ولقد طرح الأمْرَ على نحو طيب السيد ج . ك . تشيسترتون بهذه الطريقة – بينما يتناول المحاولات القديمة حصان طروادة يتناول المحاولات الجديدة التعبير عن انفعالات صبى يصطاد السمك» (ص ٧٢) وهيوم نفسه يدرك أن ما يطالب به هو شيء أشبه بالنزعة الانطباعية فى فن التصوير ، وهو يتذكر أن «أول مرة شعر فيها بضرورة وحتمية النظم كانت فى الرغبة لإنتاج كيف فريد من المشاعر التى تثيرها المساحات الشاسعة ، والآفاق الممتدة للبرارى البكر فى كنــدا الغربية (ص٧٢) إن مسعى الشعر هو الصورة الدقيقة : «هذا المنهج من تسجيل الانطباعات الخاصة

بالصور البصرية فى أبيات مميزة لا يتطلب النسق الوزنى القديم» (ص ٧٣) ، ولا يحبذ هيوم النظم الترينمى التنويمى «إن الوزن المنظم بالنسبة لهذا الشعر الانطباعى هو تشنج وثرثرة وبلا معنى ولا مكان له ، وفى الأنموذج الدقيق للصور واللون يدخل النظم الأنموذج الفج النقيل مما هو بلاغى» (ص ٧٤) ، والفرق بين الشعر والنثر ليس الوزن بل الصور المجازية ، وهيوم يقلب المصطلح المعتاد ويقول إن «اللغة المباشرة هى الشعر لأنها تتعامل بالصور ، واللغة غير المباشرة هى النثر لأنه يستخدم الصور التى ماتت وأصبحت من الصور اللفظية» (ص ٧٥) ، «إن الصور تولد فى الشعر ، وهى تستخدم فى النثر وأخيراً تموت موتًا بطيئًا ممتداً فى إنجليزية الصحفيين ، والآن فإن هذه السيرورة سريعة جداً حتى أن الشاعر يجب باستمرار أن يبدع صوراً جديدة وإخلاصه يمكن أن يقاس بعدد صوره» (ص ٧٥) . «هذا النظم الجديد يشبه النحت أكثر مما يشبه الموسيقى ، إنه يروق للعين أكثر مما يروق للأذن» (ص ٨٤) ، ولكن من ذلك الذى لا يستطيع على الإطلاق قياس الإخلاص بعدد الصور ؟ ولماذا يجب على الشعر الانطباعى أن يشبه النحت ، وليس فن التصوير ؟

هذه الأفكار يمكن أن يلحق بها حكم وأمثال فى «ملاحظات عن اللغة والأسلوب» ، إن الكثيرين يقولون نفس الشىء الذى تقوله (المحاضرة) : يجب على الشعر أن يكون تصويريًا بصريًا «كل كلمة يجب أن تكون صورة (مرئية) ، وليس شيئًا معدوداً» (مزيد من التأملات ، ص ٢٨) ، «إن الشعر لا يزيد ولا ينقص عن أن يكون فسيفساء من الكلمات ، وعظمة من الدقة المطلوبة لكل قطعة» (ص ٨٧) لكن الشعر يجب أن يكون قائماً على الاستعارة «ليست عبارة بسيطة إطلاقًا ، إطلاقًا ، إطلاقًا ؛ إنها بلا تأثير» (ص ٨٧) ومما يدعو إلى الدهشة بمكان أن الاستعارة أفضت بهيوم إلى تزكية قياس التمثيل ، وقياس التمثيل أفضى إلى نأمة من الميتافيزيقا الرومانسية عن الرمزية والتطابقات ، «لا يكفى أن نجد القياسات التمثيلية ، من الضرورى أن نجد تلك التى تضيف شيئًا إلى كل منها ، وتعطى إحساسًا بالدهشة ، إحساسًا بالشعور بالوحدة فى عالم صوفى آخر» (ص ٨٨) و «المذكرات» تحتوى على تأكيدات كثيرة بأسلوب النزعة الجمالية الخالصة فى أواخر القرن التاسع عشر «يجب إزالتها تمامًا من الواقع» (ص ٩٤ ، ٩٩) ، «إن الشعر ليس للآخرين بل هو للشاعر» ؛ «إن التعبير

يشكل الشخصية» ، «إن الشعر يأتى (فى لحظات الوجد) مع وجود فقرات الحب والتقاتل والرقص» (ص ٩٩ – ١٠٠) ، «إن الأديب يرتكب عمداً نفاقًا ، فى أنه يجمع معًا لحظاته المعزولة من الوجد» وبعضها «ربما قد تتأتى من الخمر» وآخر تدوين هو «كل النظريات دُمىً» (ص ١٠٠) ، وسيكون من السهل أن ننهى كلا منا بهذه الملاحظة : لقد كانت كل النظريات دُمَىً عند هيوم ، لكن سيكون بمزيد من الأريحية والدقة أن نقول إن هيوم كان شاباً يجمع رؤية للعالم مع ذوق محدد فى الفن حاول أن يجد له دفاعات ، وهناك يبدو لى وجود تناقض لا يمكن إنكاره بين نزعته البرجسونية ، ونزعته «الكلاسيكية» ولكن – كما عند إليوت – فإن الكلاسيكية ليست سوى بناء موقف أيديولوجى : الذوق هو للتصويرى ، «للتشخيص» ، للإخلاص ، للخيالى ، وهذا لا يتعارض بالفعل مع البرجسونية التى اعتنق هيوم ميتافيزيقاها بقناعة كبيرة .

المصادر والمراجع

- T. E. Hulme. *Speculations*, ed. Herbert Read (1924). Cited as S.
- *Further Speculations,* ed. Sam Hynes (1955). Cited as FS.
- Michael Roberts. *T. E. Hulme* (1938).
- Murray Krieger. "The Ambiguous Anti-Romanticism of T. E. Hulme." *ELH* 20 (1953): 300-14.
- Murray Krieger. *The New Apologists for Poetry* (1956), pp. 31-45.
- Alun Richard Jones. *T. E. Hulme* (1960).
- Jan J. Kamerbeek. "T. E. Hulme and German Philosophy: Dilthey and Scheler;" *Contemporary Literature* 31 (1969): 193-212.
- Cyrena Pondrom. "Hulme's 'A Lecture on Modern Poetry' and the Birth of Imagism," *Papers on Language and Literature 5* (1969): 465-70.
- Ronald Schuchard. "Eliot and Hulme in 1916," *PMLA* 88 (1978): 1083-94.
- Miriam Hansen and Helmut Vierbrock. "Thomas Ernest Hulme's 'Speculations': Kunstphilosophie and Dichtungstheorie im Dienst von Weltanschauung," *in Englische und Amerikanische Literaturtheorie* (1979), ed. Rüdiger Ahrens and Erwin Wolff, 2:281-311.

إزرا باوندْ

(١٨٨٥ - ١٩٧٢)

الشاعر ت . س . إليوت بايع بشكل كبير باوند لا كشاعر فحسب ، بل أيضًا كناقد ، وهو فى الإشراف على مجموعة من «المقالات الأدبية» (١٩٥٤) لباوند اعتبر نقد باوند الأدبى «أهم نقد أدبى معاصر من نوعه» (ص ١٠ من التصدير) ، إنه «الكيان الذى (لا يمكن الاستغناء عنه) من الكتابة النقدية فى عصرنا» (ص ١٣ من التصدير ، وقد قارن هذا بمقالات دريْدن وتصديرات وردزورث و «السيرة الأدبية» من ضمن الإسهامات البارزة من جانب الشعراء فى النقد ، وإن التوصيف الحريص من جانب إليوت (لنوعه) يظهر أنه يفهم تمامًا حدود نقد باوند ، ولقد حدده فى موضع آخر على أنه «دعوة إلى نوع معين من الشعر : إنه تأكيد بأن الشعر الذى يكتب فى المستقبل المباشر يجب – إذا أريد به أن يكون شعرًا جيدًا – أن يراعى مناهج معينة ، ويتّبع اتجاهات معينة» – مجلة الشعر ، العدد ٦٨ ، ١٩٦٤ ، ص ٣٢٨) ، يجب رؤيته وسط عصره ، على أنه نصيحة للشعراء – وأنا أقول لباوند نفسه أيضًا – كاستنكار للماضى المباشر ، واستجابة لتراث انتقائى جديد ، وباوند نفسه ساهم بدورٍ معتدل فى النقد ، وحدث أنه ميزبين وظيفتين : « (١) من الناحية النظرية وظيفة تحاول أن تسبق التأليف ؛ لتكون مرشدًا رغم أنه لا يوجد – على ما أعتقد – مثلاً ، سجل للاستبصار استخدم حتى أدنى استخدام للمؤلفين الفعليين . (٢) التنظيم التام وتقليع ما تم بالفعل تشكيله ... العمل المماثل الذى يمكن للجنة تقييم أن تؤديه فى متحف فنى قومى ، أو فى متحف بيولوجى» – مقالات أدبية ، ص ٧٥) . وعلى أية حال فإن باوند فى الممارسة لم يؤمن بأن النصيحة للشعراء غير مجدية : إنه يكثر منها فى كتاباته المبكرة ، ورسائله لمعاصريه الأصغر ، لكن معظم كتبه النقدية تفيد الغرض التالى : العرض ، والتنويه ، الانتقاء « إننى أقول إن ٨٠٪ يعرضون و ٢٠٪ ينوهون» ، والنقاد يجرى الحكم عليهم بانتقاءاتهم لابمجادلاتهم» (مقالات مهذبة ، ص ١٤٨) أو بنغمة مغايرة : «إن قدْرًا من نثرى المكتوب بعجلة هو فى غالبيته (يحفر هناك) بالإضافة إلى الاعتقاد بأن النقد يفصل ، ويستهلك نفسه ويختفى» (رسائل إزراء باوند ، ص ٢٦١) . إن التساؤل النقدى هو دائمًا «أيها السادة هل هذه الأبيات جديرة بالقراءة» ؟ و إن الإجابة : «إن سؤال الصديق الذى يقترب من رف الكتب هو : أيها هو الذى سوف أقرأه؟» (مقالات أدبية ، ص ٢٤ ، ٣٠٦) ، والحكم سيكون شخصيًا صراحة ، «فى النهاية لا يستطيع الناقد سوى أن يقول (أنا أفضّل هذا) أو (أنا متأثر) أو شىء من هذا القبيل ،

وعندما يظهر لنا نفسه نكون قادرين على فهمه» (ص ٥٦) ، وهكذا فإن النقد الوحيد «من النقد القوى الحقيقى هو النقد الأكاديمى لدى أولئك الذين لديهم نكران شديد ، والذين يرفضون أن يقولوا ما يعتقدونه ، إذا ما فكروا بالفعل ، والذين يقتبسون الآراء المقبولة ؛ هؤلاء الرجال هم هوام ، وخيانتهم للعمل الذى هو من الماضى جسيم جسامة الفنان المزيف بما يقدمه ، وإذا لم يعبأ - وبما فيه الكفاية - بالتراث لتكون لديهم قناعة شخصية ، إذن فإنهم ليست لديهم إجازة للكتابة» (ص ٥٦) وقد حقق باوند هذه الوظيفة النقدية ، إنه يقول دائماً بمصطلحات أشد حسماً وحدة ما يفضله وما يستنكره ، وباوند لا يعبأ إلا قليلاً بتاريخ النقد ، وبينما نجد إليوت لديه رد فعل أساساً ضد النقاد الذين سبقوه - آرثر سيمونز ، والترياتر ، جود أدينحتون سيموندز وآخرين - يرفض باوند شعر عصره ، يرفض الجيورجيين والفكتوريين ، لا شيء سوى أنه هو نفسه قد شرع فى الكتابة بأسلوب براوننج وما قبل رفائيل . ويعتقد باوند «أن الشر الذى ارتكبه سنت بوف هكذا يعد شراً جسيماً لا يمكن حسبانه ؛ لقد سمح لكل متطفل وكل أحمق أن يطرح نفسه كناقد . وآلاف من كتاب المقالات العاجزين عن فهم عمل الإنسان وعبقريته قد وجدوا الفرصة متاحة لمناقشة كيفية تنقية القوائم» (مقالات مهذبة ، ص ٣؛ انظر أيضاً ص ٨٧) ، ولكن هذا ليس سوى احتجاج ساخر ضد سوء استخدامات التناول المتعلق بالبليوجرافيا . ومن بين كل النقاد يبدو أن باوند لا يعجب إلا بريميه دى جورمونت الذى كان - كما هو واضح - حريصاً على إحساسه بالحياة الغاية ، وهو يسميه «الكونفوشيوسى ، الأبيقورى ، الممعن النظر فى الأفكار والمستمتع بها» ، وهو يتحدث عن «حكمته الحسية المركبة» (مقالات أدبية لإزرا باوند ، ص ٣٤٠ - ٣٤١) بل إنه حتى ليعتقد أن «أهمية دى جورمونت القصوى قد لا تقل عن أهمية فولتير» (فورتنيتى ريفيو ، العدد ١٠٤ ، ١٩١٥ ، ص ١١٦٤) ، ولكننا فى المقالات الثلاث جميعاً المكرسة لدى جورمونت لا نجد أية محاولة لشرح أو مناقشة أفكاره عن النقد ، بل حتى أطول مقال إنما يتألف فحسب من خيط مشبوكة سراً فى مناسبات تصل ذروتها فى رسالة إلى باوند من جورمونت ، وهى تناقض حينئذ فى تهذيبها مع رسالة من رئيس تحرير مجلة (كوارترلى ريفيو) لوربرو تيرو يرفض فيها أن ينشر باوند لأنه مقيد (مقالات أدبية ، ص ٣٥٦ - ٣٥٨) ، وإن شكوى باوند الشخصية تغطى على أى اهتمام بموضوعه ، وواضح أن النزعة العالمية الأدبية لدى جورمونت قد مست وتر التعاطف

لدى باوند ، وهو دائمًا ما يؤكد فكرة (الأدب العالمى) ، ويشتط فى هذا إلى أنه يأسى من «الجريمة المستديمة فى المدارس الأمريكية حيث تلقى دروس عن الأدب الأمريكى ، يجب عليكم بالمثل أن تعطوا دروسًا فى (الكيمياء الأمريكية) وتجاهل كل الاكتشافات الأجنبية» (ص ٢١٨) ، والتجاهل هنا خاص بمشكلة القومية ، والفرق بين النقد العلمى والتعبير الشعرى ، ولقد طرق ت . س . إليوت الحديد وهو ساخن عندما قال إنه «ربما لو توقف باوند على الداخل لأصبح أستاذًا للأدب المقارن» . (مجلة شعر ، العدد ٦٨ ، ١٩٤٦ ، ص ٣٣٠) لقد درس باوند فقــه اللغــة فى جامعة بنسلفانيا تحت إمرة هـ . أ . رنرت كاتب سيرة الأديب لوب دى بجا وويكر شام كروفورد ؛ وهو أخصائى فى العصر الذهبى الإسبانى ، واحتقاره غير المميز للدرر التعليمية الأمريكية فيه لمسة من العنب المر، وباوند طوال حياته يبدو كمدرس وأستاذ ناقص ، لقد تبنى رؤية عالمية عندما دعا إلى «معيار كلى لا يعبأ بالاهتمام بالعصر أو القطر - معيار أدبى عالمى» (رسائل ازرا باوند ، ص ٢٤ وما بعدها) أو عند وصف تاريخ الشعر الإنجليزى على أنه «تاريخ السرقات الناجحة من الفرنسيين» (فيوتشر ، العدد الثانى ، ١٩١٧ ، ص ١٠) وهذه العالمية تدعم تأكيد باوند على الترجمة وعلى دور الترجمات فى التاريخ ، وقد كرس لهذا عديدًا من المقالات وهو ينقب عن الترجمات الإليزابيثية المعــروفة قليــلاً ، أو الترجمات اللاتينية المبكرة لهوميروس (انظر : مقالات أدبية إزرا باوند ، ص ٢٢٧- ٢٧٥) ويدهشنا أن نسمع أن ترجمة جافين دوجلاس (للانيادة) كانت «أفضل من الأصل» (ص٣٥) أو أن ترجمة جولدينج لكتاب (التحولات) لأوفيد هو «بالإمكان هو أكثر الكتب جمالاً فى لغتنا» (ص ٢٣٨ فى الهامش ، أسفل الصحفة) ، وباوند رغم كل اهتماماته الواسعة المدى فى الغالب بالزوايا البعيدة لتاريخ الشعر كانت له نظرة غير تاريخية لدراسته ؛ فهو يؤمن بأن الشعر هو «دائمًا هو هو ، والتغيرات مصطنعة» (إيمو إيست، العدد الثانى ، ١٩١٥ ، ص ١١) ، وأن «ما نحتاج إليه هو دراسة أدبية تزن ثيوفريطس وييتس فى ميزان واحد فيتعادلان» (روح القصة الخيالية ، ص ٨) نظرًا لأن «كل العصور متعاصرة» (ص ٨) ، وفى النهاية لابد أن باوند قد خلص إلى أن «قيمة النقد بالنسبة لما هو موجود بالفعل أقل من واحد إلى مائة ، والصياغات النقدية الوحيدة التى ترتفع عن هذا المستوى هى المسائل النوعية المتخصصة التى قام بها الفنانون الذين وضعوا فيما بعد موضع التطبيق ، وحققوا ما يريدونه على شكل عروضه» (رقصات وهيمانات ، ١٩١٨ ، ص ٢٣١) .

وهكذا نجد أن نظرية الأدب – فن الشعر – لا تلعب إلا دوراً ثانوياً في تفكير باوند، وفي الغالب هناك (تخصيص) من أجل التطبيق ، نصيحة أولية ، وغالباً غامضة أو عامة للغاية تفيد في تحقيق غرضها في سياق ، لكنها لا تبرر مطالب مثل مطالب كريستوف دى ناجى من أن «باوند كان يمكن أن يكون ناقداً عظيماً جداً حتى لو أنه لم يكتب سوى فن شعره التصويرى» (فن الشعر عند إزرا باوند ، ص ١٩) ، والبيانات المبكرة مثل «لا تفعلوا» في مجلة «الشعر» (عدد مارس ١٩١٣) لا ترقى إلا إلى توصية «للتناول المباشر للشيء » اقتصاد الكلمات و «التأليف في تتالي العبارة الموسيقية» وكل هذا كان رفضا جيداً جداً للبلاغة الفكتورية ، والأوزان المنتظمة ، ولكنها لا تكاد تبدو اليوم أكثر من بدائية ، وتعريف (الصورة) هو الأكثر أهمية ؛ نظراً لأن هذا التعريف ينحرف عن المعنى المتقبل للصورة على أنها بصرية ، «إن (الصورة) تمثل مُركَّباً عقلياً وانفعالياً في لحظة من الزمن» (مقالات أدبية لإزرا باوند ، ص ٤) ، ويقول باوند لنا إن مصطلح (مُركَّب) يستخدمه علماء النفس الجدد من أمثال هارت ، د . برنارد هارت ، مؤلف كتاب «سيكولوجية الجنون» (١٩١٢) فقد عرّف (المركّب) على أنه نسق من «الأفكار المنغمّة انفعالياً تعمل دون أن يلاحظها الإنسان في العقل ، والتي تحدث آثاراً عشوائية من التفكير لتعود باستمرار إلى موضوع ما أو شعور ما» . زيادة على ذلك يظل غير واضح كيف يستطيع باوند أو أي إنسان آخر أن يعرض مثل هذه المُرَكَّبات في لحظة من الزمن ، وباوند – على حد علمي – لم يتخذ هذه الصياغة التظاهرية ، وعلى أية حال هي توجه الانتباه إلى حقيقة أن النزعة التصويرية لا يجب توحيدها مع تزكية بالصور المجازية البصرية ، رغم أن باوند في سياقات أخرى عديدة يبدو أنه يعرض شيئاً أكبر قليلاً ، إن النزعة التصويرية تحولت بسهولة إلى النزعة الدوامية مع «دوّامة مع الانفصال الحاد عن أي شيء يمكن أن يفسر على أنه النزعة الانطباعية البصرية ، بل إن نزعة الدوامية قد وصُفت حتى بأنها «النزعة التعبيرية ، الأسلوب الإنجليزى»[١] لكنّ كلا الصورة والدوّامة يظلان شعارين ، شأنهما في هذا شأن الصورة المعنوية التي أوحى بها لباوند قراءته لكتاب أرنست فنولوسا «الحرف المكتوب

(١) انظر : أولريتش فيشتين : الكتاب السنوى للأدب المقارن والعام ، العدد ١٣ ، ١٩٦٤ ، ص ٢٨ – ٤٠ ؛ أعيد طبعه في «التعبيرية كظاهرية أدبية عالمية» (١٩٧٣) ، ص ١٦٧ – ١٨٠ .

الصينى كوسيط للشعر» (١٩١٩ وقد عـرفه بـاوند وهو مخطـوط منذ عام ١٩١٣) إن الصورة والدوامة والصورة المعنوية هى ببساطة خطابية تسمح لباوند بالدفاع عن تقنية المونتاج «المجموعة الكافية للجزئيات» النشيد ٧٤) ، حيث إن (النشيد) هو عرض متسع ، والآداب التى كـتبت عن باوند – مع اتزان لا يصدق – قـد رأت كل أنواع التضمينات الفلسفية فى عباراته المنحرفة فوالترل فيشر قد أدرج منطق العلاقات العينى[٢] ، ووليم فلمنج جعل من باوند ديكارتيًا[٣] ، ورأت كريستين بروك – روزو شائع مع ظاهريات هوسرل[٤] ، بينما نجد هيوكنر يبدو أنه يعدّ باوند صوفيًا حيث تعد الكلمة هى الشىء[٥] وكل هذا يبدو لى غير ضرورى بالمرة ، فواضح أن باوند هو عقلية غير فلسفية وغير نظرية بالمرة : إنه لم يتظاهر إطلاقًا بمثل هذه المعرفة ، وهو بطريقته المكتسحة يمكنه أن يقول : «إن الفلسفة منذ ليبنتز – على الأقل منذ ليبنتز – كانت عربة مقطورة ضعيفة تابعة للعلم المادى شغلت الناس بأهمية من الدرجة الثالثة» (مقالات أدبية لإزرا باوند ،ص ٦٧) ؛ إنهم أناس وواضح أنهم من أمثال هيوم وكانت وهيجل . ولكن أرسطو أيضًا – كان ينطق اسمه أحيانًا على أنه أرى ستوتل – يراه على أنه «أستاذ أولئك الذين ينعزلون : التحليليين والتقسيميين ، وهناك لغة احتقار لبطاقات الفهارس ، ولكن بدون معنى عضوى» (دليل إلى الثقافة ، ص ٣٤٣) ، وهو يستطيع أن يشير إلى «الغائط من نوع برجسون» وهو يندد بأهمية ت . إ . هيوم («شغل الهيوم هذا» ، نونسمان ، العدد الثانى ، ١٩٣٩ ، ص ١٥) ، وهناك نقطة أخرى فى رؤية باوند على أنه رواقى حديث ، إنه يقتبس من الرواقيين بتجيذ عندما يقول : «الواقع لا يوجد إلا فى الجزئى» ؛ «الكليات هى بالنسبة لهم مفاهيم ذاتية تشكلت بالتجريد» (دليل إلى الثقافة ، ص ٢٣) ، وباوند ، إذا ما انحط إلى الوضع الفلسفى يكون واقعيًا ساذجًا بل حتى صاحب نزعة حسّية ، وهو فى نزعته التصويرية يريد أن يربط اهتمامًا بالعالم

(٢) فيشر : إزرا باوندى ص ٢٢ .

(٣) فلمنج : «إزرا باوند واللغة الفرنسية» فى : «إزرا باوند : منظـورات» بإشـراف نول سـتوك (١٩٥٦) ، ص ١٢٩ – ١٥٠ .

(٤) بروك روزو : إزرا باوند (١٩٧١) ، ص ١٢٣ وما بعدها .

(٥) كنر : «نظرية إزرا باوند» (١٩٥١) ، ص ٩٨ .

المتكثر العينى للحواس بإيمان بالحاجة إلى تعبير الإنسان عن الانفعال وهو يقول : «إن الشعر هو بيان عن القيم الانفعالية المهيمنة ، وكل الباقى هو من شغل المطبخ ، شغل الفن» (ليتل ريفيو ، ص ١٩١٨ ، ص ٢٣) لكن المطبخ ، الفن ، يلقى هنا تنديداً، وهو يشكل دوراً كبيراً فى كتابات باوند النقدية ، وهو يولى اهتماماً دائماً بالوزن ، بالأشكال المقطعية ، وصراحة هو غالبًا مشغول بالابتكار الفنى لدرجة أنه يعرضه للاتهام بفصل الشكل عن المحتوى ، ولكنه يتذكر أحيانًا أن «الانفعال هو المنِّظم للشكل» (نيو إريج ، العدد ١٦ ، ١٩١٢ ، ص ٣٥٠) أو أن «القصدية التى تتوقف على كيف الانفعال الذى يتم نقله هى المشكلة للشعر» (مقالات أدبية إزرا باوند ، ص ٢٨٥) وهذا يبدو فى غالبيته شبيه بالفيلسوف الإيطالى المعاصر كروتشه . إن قول باوند إن «الشعر هو نوع من الرياضة التى تتم بالإلهام وهو الذى يعطينا مجموعة من الأعمال المتساوية لا من أجل الأشكال التجريدية ، المثلثات ، الأجسام الكروية وما شابه ذلك ، بل أشكال المساواة للانفعالات الإنسانية» (روح القصة الخيالية ، ص ١٤) هى التى اعتبرها ماريو براز «نقطة انطلاق نظرية إليوت عن (المعادل الوضوعى)»[٦] ولكن باوند فى معظمه يدعو – وهذا مما يدعو للدهشة – إلى صورة من الواقعية بمعنى عرض دقيق للواقع . إن الفن عند باوند هو علم شأنه فى هذا شأن الكيمياء التى هى علم «إن الفنون تعطينا قدراً كبيراً من المعطيات الدائمة المستحيلة الهجوم عليها بالنسبة لطبيعة الإنسان ، قدراً كبيراً من الإنسان اللامادى ، قدراً كبيراً من الإنسان الذى يعد مخلوقًا مفكراً وحساساً» (مقالات أدبية لازرا باوند ، ص ٤٢) ، إن الفن الجيد هو الفن الدقيق «إن الفن المتشىء هو فن غير دقيق ، إنه فن يدلى بتقارير زائفة» أو بالمثل «إن الفنون تعطينا مادتنا عن علم النفس ، عن الإنسان بالنسبة لداخلياته ، وعن نسبة تفكيره لانفعالاته إلخ ، وإن لمسة الفن هى دقّته» (ص٤٣، ص٤٨) ، وقد يدهش المرء كيف أن مثل هذه النسبة يمكن تأسيسها ، ولكن لا يمكن إنكار تعاطف باوند من أجل النزعة الطبيعية العلمية ، وهو يقتبس تصدير رواية الأخوين جونكور «جرمينى لاكرتيو» عدة مرات باستحسان (ص ٤١٦ وما بعدها) .

(٦) براز : «ت . س . إليوت ودانتى» فى «ت . س . إليوت : مختارات نقدية» بإشراف ل . أونجر (١٩٤٨) ، ص ٢٩٨ وما بعدها .

إن الفن الدقيق يعنى لباوند أيضًا ذلك الفن الذى لا يمكن أن يكن لا أخلاقيًا ، «الفن الجيد لا يمكن أن يكون لا أخلاقيًا . وبالفن الجيد ، أقصد الفن الذى يكون شاهدًا حقًا ، أنا أقصد به الفن الذى هو أكثر دقة» (ص ٤٤) وأحيانًا يدافع باوند عن الفن للفن ، وينكر أى دور اجتماعى مباشر للفن ، «الآن فإن الفن لا يسأل على الإطلاق من أى مخلوق أن يفعل أى شىء أو يفكر فى أى شىء أو يكون أى شىء . إنه يوجد على نحو ما توجد الشجرة» (ص ٤٦) ، لكن هذا الوضع غالبًا ما يجرى التخلّى عنه أو يتعدّل بإدراك التأثيرات اللغوية الكبيرة ، وأخيرًا التأثيرات الاجتماعية الواسعة للأدب ، «إن على الأدب أن يتعامل مع الوضوح والقوة لأى فكر ، وأى رأى ، ولكل فكر ولكل رأى ، عليه أن يتعامل مع نظافة الأدوات وصحة كل مادة للفكر نفسه» (ص ٢١) وهذا يترتّب على إيمان باوند بالكلمة الحقة التى استمدها من فلوبير ، «من إصراره الدائم على الحديث الدارج الحى فى إيقاعات قريبة لإيقاعات اللغة المنطوقة ، ومع تحول عينها إلى الشىء على نحو صارم مباشر متحرر من الانزلاق الانفعالى» (ص ١٢) ، ولقد قيلت نصيحة مفادها أن باوند ينتسب إلى فورد مادوكس هيوفر ، ولكنه استطاع تمامًا أن يكتشف بنفسه ؛ وذلك فى استنكاره الموجه ضد بلاغة عصره .

إن باوند يصرّ على تصنيف أنواع الشعر الذى يعود إليه عدة مرات : الإنشاد «حيث تكون الكلمات مشحونة بالخاصية الموسيقية» ؛ والإسقاط التصويرى هو إسقاط تصويرى على التخيل البصرى ؛ والترقيص العقلى وهو «رقصة العقل بين الكلمات» (مقالات أدبية لإزرا باوند ، ص ٢٥) ، وإذا ما جرى التفكير فى النظرية على أنها جانب صارم فإنها سوف تناقض كل ما نعرفه عن القصيدة كجهاز عضوى ، ولكن التمايزات تتطابق بالفعل بشدة مع البنية الأساسية للعمل الفنى ، وكثير من اهتمامات باوند هى فى البنية – القوية ، فى الإيقاعات ، فى القافية ، فى النماذج القوية وهو يتصور صوت الشعر قريبًا جدًا فى الارتباط بالموسيقى «إن الشعراء الذين لا يهتمون بالموسيقى هم أو أنهم سيصبحون شعراء سيئين ، بل إننى أكاد أقول إن الشعراء لا يجب إطلاقًا أن يتباعدوا كثيرًا عن التماس مع الموسيقيين ، إن الشعراء الذين لا يدرسون الموسيقى عاجزون» (ص ٤٣٧) ويصرّ باوند على أن «الشعر تجب قراءته كموسيقى وليس كخطابة» (ص ٤٣٧) ، وبينما اهتمام باوند الكلى بالشعر الذى كتب

لكى يتم التغنّى به مثل شعر إقليم البرفنسال أو الأغنيات الإليزابيثية ، وكان اهتمامه بالموسيقى طوال حياته ولم يكن هذا الاهتمام مجرد اهتمام نظرى (لقد ألّف هو نفسه الموسيقى) ، فإنه لا يزال لا يبدو أنه التقط التقاطًا سليمًا العلاقة الحقيقية بين الشعر والموسيقى ، ولا أى فهم فنّى للأوزان الحديثة ، ويتضح هذا من حقيقة هى اعتماده على الأوزان الإيطالية من كتاب مدرسى قديم التقطه فى فندق بصقلية ، وباوند لديه جانب هواية غريبة فيما يتعلّق بمعرفة الحرفة ؛ مما ينعكس بالطبع فى ممارسته بحيث تقوم إذن بإصلاحه .

والإسقاط التصويرى ليس اسمًا آخر للمجاز التصويرى ، إنه يعنى تحديدًا العرض ، وليس مجرد الوصف (مقالات أدبية لإزرا باوند ، ص ٦ وما بعدها) ، ويفترض أن يشمل هذا الاستعارة التى يميزها باوند عن الرمز حيث إنه لا يريد أن يحبذ الرمزية ، فهى تيار يبدو له غامضًا وهو يفضى إلى الإيحاء ، إلى «التقنية المتهافتة» ، إلى «الضبابية وليس الإحكام الدقيق»(٧) .

وآخر المصطلحات الثلاثة – وهو الترقيص العقلى– هو الأقل تناولاً عنده على نحو مباشر ، لكن باوند دائمًا ما يلعب دور العقل فى الفن ؛ فهو فى عرض تحليلى مُسَلٍّ عن أ . إ . هوسمان فى محاضرته عن «اسم الشعر وطبيعته» يزور «السيد هوسمان فى لينل بتّل» ويصيح باوند : «ست بنسات مكافأة لأية حالة غير أصيلة للعقل بوقف ضربة كتابة الشعر ! وأنتم بالمثل يمكن أن تزعموا أن قضبان السكك الحديدية توقف القاطرة» (مقالات أدبية لإزرا باوند ، ص ٧١) ، ويبدو أن لافورج هو المثل الوحيد للعقل الترقيصى يفكر فيه باوند فى الشعر ، إنه لابد أنه يعنى شيئًا أكثر من مجرد رقص العقل ، إنه يبدو أنه يعنى شيئًا أشبه تعديلاً للقرائن السياقية التى يسميها كلينث بروكس «السخرية» مستخدمًا الكلمات لا من أجل معناها المباشر فقط بل أيضًا يعمل حسابًا بطريقة خاصة لعادات الاستخدام ، وللسياق الذى (نتوقع) أن نجده مع الكلمة ، مع التلازمات المستخدمة : المعرفة ، والتلاعب الساخر» (ص ٢٥) وباوند يجد عنصرًا

(٧) انظر : «الدوامية» فى فورتنتيلى ريفيو ، العدد ٩٦ ، ١٩١٤ : ص ٤٦١ – ٤٧١ ؛ وفى جوديبه – برزسكا : «ذكريات» (١٩٦٠) ، ص ٨٤ .

رابعًا فى الشعر هو «المعمارية» أو «شكل الكل» (ص ٢٦) لكنه لا يعتقد أنه مما لا يمكن الاستغناء عنه ، أو أنه محورى ، وهو يعترف بأن «الشكل الكبير ليس مكونًا غير أدبى ، ولكنه يستطيع ألاّ يسبب لنا ضرراً ليتوقف ساعة ، أو نحوها ويفكر فى عدد الأعمال المهمة جداً للأدب العالمى حيث يغيب الشكل ، الشكل الكبير» (ص ٣٩٤) وهو يدرج (الإلياذة) و (بروسثيوس مقيدا) لأسخيلوس ورابيليه ، ولوب دى بيجا و (بوفارو بيكو شيه) لفلوبير ، «إن مكون هذه الأعمال العظيمة والمكون الذى لا يمكن الاستغناء عنه هو النسيج» (ص ٣٩٥) وليس البناء ، وليس مجلوبا يوحى بأن هذا يفيد كدفاع عن الشكل الشامل المفكك (للنشيد) .

ويبدو أن هذا هو كل ما يستطيع أن يجده المرء فى كتابات باوند مما يمكن أن يُسَمَّى - عن قناعة - نظرية شعرية أو أدبية ، وهى تبدو هزيلة بما فيه الكفاية لكنها كانت كافية بالنسبة لباوند لتبرير ذوق قطعى شديد مما لا يمكن الجدال بشأنه ؛ نظراً لأن باوند تنقصه المهارة التحليلية والمصطلح النقدى ، وهناك مقالات هى - إلى حد كبير - تجميعات من فقرات تربطها تصريحات قاطعة وأحكام قيمة تقسم التاريخ الكلى للشعر إلى قصائد حسنة وقصائد سيئة وفق معايير هى : إما معايير أولية (البساطة ضد البلاغة ، الوضوح ضد الضبابية) أو هى معايير لا يكن شرحها ، وهى أيضًا ليست شارحة ، وإنَّ مَسْحًا قصيراً لآرائه قد تظهر هذا .

وكل مقالات باوند وكتاباه التربويان الصغيران : «كيف تقرأ» (١٩٣١) و «أبجدية القراءة» (١٩٣٤) تحقق وظيفة واحدة : إن باوند يقتبس عبارة ، ولكن لست أدرى ممن اقتبسها يقول فيها : «إن النقد كله هو محاولة للدفاع عن الكلاسيكى» (مقالات أدبية ، ص ٢١٤) ، ومن المؤكد أن تصريح باوند - على الأقل - هو تسمية للكلاسيكيات ، رفعًا من الشأن ، استثناء وشمولاً ، ومن بين اليونانيين لا يعبأ باوند إلا بهوميروس وسافو ، ومن بين الرومان كاتولوس وأوفيدو وبروبرتيوس «إننى أستبعد بندار وفرجيل دون أدنى مستوى من تأنيب الضمير» (ص ٢٨) ، وهو يسمى بندار «أكبر قبيح فائز فى كل العصور» (رسائل إزرا باوند ، ص ٨٧) وفرجيل هو «صاحب قيمة من المرتبة الثانية» ، وهو صورة من هوميروس ، ولكنها صورة مصطبغة بطريقة تنيسون (ص ٨٧) ، ونحن نضحك على الناس لأنه يسميه «غفن كان يمكن أن يساهم فى كتاب (نيو ستيتسمان)

«مقالات أدبية لإزرا باوند ص ٢١٥) كما نضحك على المَلْحمة عن بحار ظن أن إينياس كاهنًا وليس بطلاً (أبجدية القراءة ، ص ٤٤) .

وفي العصور الوسطى يعجب باوند بقصيدة «المسافر بحراً» الأنجلو ساكسونية «الملائمة بمقارنتها بهوميروس» والتي ترجمها أو بالأحرى نثرها» مقالات أدبية لإزرا باوند ، ص ٦٤) ، وهو يفضل (بيوولف) على (السيد) والتي يفضلها على نشيد دى رولاند (روح القصة الخيالية ، ص ٦٦) من أشكال السرد النثرى فى أيسلندا ، وهو يعجب بشعر إقليم البروفنسال والمستمد منه . وكافالكانتي قد شغل باوند لعدة سنوات: لقد أحب الترجمات والتعليق وأخيراً طبعة لأفضلياته ، وإن كان يمكن من الحكم من آراء الأخصائيين الإيطاليين والأجانب أن جهود باوند لم تتمخض إلا عن قليل لدفع الدراسة الأكاديمية للأمام ، وبطبيعة الحال فإن دانتى هو موضع الإعجاب الكبير فى نظر باوند، وهو يعرف بالفعل بعضاً من منشدى الحب الرفيع : هنريخ فون مورنج ، وفالتر فون در فوجلفيده ، وفيلون – الذى كرَّس له فصلاً كاملاً فى (روح القصة الخيالية) – وهم يروقون له بشكل مباشر على نحو أكيد ، إنه «الأصعب ، الأكثر أصالة ، الشاعر المطلق الأكبر لفرنسا» (أبجدية القراءة ، ص ١٠٤) ، وهكذا فإن الانتقاء من العصور الوسطى يبدو متسعًا ، وعلى كُلٍّ فإنه متسم بحسن الاختيار . «ونجد أن بترارك وحده هو الذى ينال الاستهجان لأنه «أدنى من فنتادون وأنولت دانيال بمراحل ، إنه مؤلف ممتاز بالنسبة لدارسى القانون الإيطالى الذى يسعى إلى تحسين تحرره» (روح القصة الخيالية ، ص١٦٦ فى الهامش أسفل الصحة) ، ولا ينال تشوسو الثناء إلا على نحو روتينى على أنه «غَبِى» إن جاز القول ، إنه صورة أكثر دسامة من (شئون فرنسا) «المقالات الأدبية ، ص ١٨) وذلك فى كتابات باوند المبكرة ولكن فى (أبجدية القراءة) يصبح الثناء عليه متسمًا بالتهليل . وهو يطرح تشوسر مقابل شكسبير : «إن لدى تشوسر معرفة بالحياة أعمق من شكسبير ، إنه يفهم الغزوات الثقافية لأوروبا .. بطريقة لا يحتمل أن يفعلها شكسبير» (أبجدية القراءة ، ص ٩٩ ، ص ١٠١) ، ويقال لنا إن «ثقافة تشوسر كانت أوسع من ثقافة دانتى ، وبترارك أدنى من الاثنين بشكل هائل» «ولن تشتطوا بعيداً إذا اخترتم أن تعتبروا تشوسر أب (الأدب الإنسانى) لأوربا» (ص ١٠٣) .

وباوند يشعر بغموض شديد تجاه عصر النهضة ، وخاصة تجاه الأدب الإليزابيثى «فمنذ لامب ونقاده المعاصرين كل شيء قد تأسس ، وتأسس بالفعل بشكل كلّه عبث على الإليزابيثيين الذين هم محاكيون . إنهم (ليسوا مكثفين وليسوا مكتملين للغاية) ، (وإننى استبعد شكسبير من هذه المناقشة)» (المقالات الأدبية ، ص ٢١٦) ، وهو يضيف بحرص شديد – وإن كان يأسى – أن «الرأى العام قد جُذع لعدة قرون بحب المسرح وعظمة المسرح وحب البلاغة الطنانة» (أبجدية القراءة ، ص ٩٩) فى تفضيل شكسبير على تشوسر ، والجدال العام يسرى على النحو التالى : «بعد فيلون – وكان الأمر قد بدأ قبل هذا الزمن – نجد هذا الازدهار ، ولعدة قرون لا نجد شيئًا آخر سوى القليل ، وحتى عند مالرو وشكسبير يوجد هذا التطوير للفن ، هذا الحديث عن المادة وليس العرض ، وأنا أشك فى ما إذا كان أى إنسان قد حصّل تميزًا فى دراسة (الإليزابيثيين) (المقالات الأدبية ، ص ٢٩) لكن لدى باوند اهتمام شديد بالمترجمين الإليزابثيين ، ويبدو أنه غير رأيه بشأن الشاعر دَنْ ، فإن كتابه (كيف تقرأ) يصنّف المؤلفين إلى مبتكرين وأساتذة ، وأشباه كتّاب و «الرجال الذين يعملون أعمالاً فجّة تقريبًا ، وبأسلوب العصر تقريبًا ، ودَنْ مصنف بين هذه المجموعة الأخيرة (ص ٢٣) ولكنه فى كتاب (أبجدية القراءة) يسميه «الشاعر المتيافيزيقى الإنجليزى الوحيد الذى يعلو بقية الشعراء» (أبجدية القراءة ، ص ١٤٠)، وقصيدة «الوجد» أعيدت طباعتها على أنها «أفلاطونية صادقة» ، وعلى أية حال فإن النتيجة التى خلص إليها تبدو إساءة فهم كاملة عندما فسّر (الأجسام) فى البيت الأخير على أنها (الذرات)» (ص ١٤٠) .

وكراهية باوند الشديدة ، بل (شيطانه الأسود) منصب على ملتون ، والنقطة الرئيسية فى الاتهام الموجه إليه هى أن «ملتون دخل فى محاولة يائسة ليكتب إنجليزية كما لو كانت لاتينية» (مقالات أدبية ، ص ٤٠) أو بمصطلحات أشد عنفًا ، لقد حاول أن يحول الإنجليزية إلى لاتينية ، حاول أن يستخدم لغة غير ملتوية كما لو كان لغة ملتوية متجاهلاً عبقرية الإنجليزية ، ومشوهًا طريقتها القوية ، وقام بترجمة مدرسية للعبارات اللاتينية : « (إن مَنْ يعصنى يقْصَ ... إننى أترك اشمئزازى بما عليه أن يقوله ؛ بعصبة الأعمى ، عبرانيته الوحشية ، خشونة عقليته ، إننى أتناول مادة منبهة .. إن ملتون هو أكبر الشعراء الإنجليز فظاعة .. إن شعبيته إنما ترجع – إلى حد كبير – إلى تعصبه ...

إن مكانته الحقيقية هى الأقرب إلى دروموند أوف هاوثور ندن ، وليس شكسبير ودانتى» ، و «إن غباء أسلافنا هو الذى حاول تمجيده» (ص ٢٣٨) والمقارنة بدانتى مستحيلة ، «إن ملتون يشبه دانتى ولكن فى لا شىء ، وإذا حكمنا باصطناع فيمكن للإنسان أن يقول إنهما كليهما يكتبان قصائد طويلة تذكر الرب والملائكة ، ولكن أربابهما وملائكتهما مختلفة اختلاف أسلوبيهما وقدرتيهما . إن رب دانتى هو ألوهية لا توصف ورب ملتون هو رجل شيخ سريع الاهتياج وهاو» . إن دانتى ميتافيزيقى على حين أن ملتون ليس سوى متعصب» (روح القصة الخيالية ، ص ١٥٥ - ١٥٦) ، وماكولى بالمقارنة كامل من حيث إنه غير عادل ، إنه الشيطان الوحشى المتجمد فى جحيم (دانتى) مع معاناة ملتون لصالح الضرر الواضح لدانتى .

والخطيئة الأخرى فى عمل ملتون هى الإشارة إلى «تغريدة وحشية» وبسببها يُسَمَّى ملتون «ملتون الرث الذى أجاز تلك البلاهة التامة الحافلة بالحماقة عن التغريدة ليستجيب لطابع وردزورث» (المقالات الأدبية ، ص ٧٢) وهى عبارة كالت لملتون - فى موضع آخر - الاتهام «بالغباء المطبق والشامل والبلادة» (أبجدية القراءة ، ص ١٠٣) وهو يستطيع أن يتحدث عن شباب لورانس بينيون الحزين فى المهد عن بلاغة ملتون الهشة» (المقالات الأدبية ، ص ٢٠١) أو بتنوع جديد يقول لنا : «إن ملتون هو أسوأ أنواع السموم ، إنه متفسّخ شديد بأسوأ ما فى المصطلح من معنى ، إنه طنان ، وربما من الطبقة العليا الشديدة ، لكنه أسوأ طعام ممكن لشاعر تام فيما عدا فرنسيس تومبسون وتاسو» (ص ٢١٦ وما بعدها) ، والفرق بين نقد إليوت ونقد باوند لا يمكن تصويره بأفضل من هذه الاقتباسات ، إنهما يبدوان متفقين فى المادة الخاصة بخطر تأثير ملتون ، وبصرف النظر عن فجاجة مصطلح باوند الهجومى المعتمد فإن إليوت يتفق مع قضية بينما كل ما يفعله باوند هو مجرد تأكيدها .

وباوند - على عكس إليوت - لا يجد فائدة فى دريدن ، إنه يحتج بأنه «لم يقل مطلقًا لأى إنسان أن يقرأ دريدن» فهو لا يريد «لجون دريدن» أن يتعب مرة ثانية ، إن جهود السيد إليوت لم تفد إلا فى تدعيم عزمى على ألا أمنح إطلاقًا وإطلاقًا وإطلاقًا جون دريدن أو أعماله أى تعليق» ، ولكن لا يوجد تبرير فى أى موضع فيما عدا الحديث عن «الجفاف الشديد» ، و«الابتذال والإطناب» لدى «المغفل» ما لم نعتقد أن التلميح المقطع

الأول من اسمه هو موضع جدال»[٨] (المقالات الأدبية ، ص ٧٠ ؛ وانظر : مقالات مهذبة ، ص ١٣٩) . وليس هناك إلا القليل عن الشاب ألكسندر بوب ، وإن كان فى اقتباس بعض الأبيات من (مقال عن النقد) يتشكى باوند من «العبارة التجريدية والوزن السهل» «إن نسج الأبيات يبدو أنه نسج نثرى بمجرد إزالة زغلة القافية» (أبجدية القراءة ، ص ١٦٦) وترجمة هوميروس تحظى بتزكية معتدلة ، «هو لديه - على الأقل - جدارة ترجمة هوميروس إلى (شيء ما)» (المقالات الأدبية ، ص ٢٥٠) ، وإن كان باوند يتحدث فى رسالة عن قيام بوب «بثقب وحدة السطح» (رسائل إزرا باوند ، ص ٢٧٤) ، وباوند يقترب أكثر إلى تحديد وضع بوب عندما يقول إن بوب هو «أسلوب ساخر إليزابيثى حقًا ، وبشكل ما قد تولّد من هوراس ، وقد تحسّن قليلاً أو على الأقل انتظم» (المقالات الأدبية ، ص ٢٨٧) ، والشاعر الإنجليزى الآخر الوحيد فى القرن الثامن عشر الذى يقدره باوند هو كراب ، وهو يمدحه بسبب «الواقعية واللغة المنطوقة» (ص ٢٧٦ ؛ رسائل باوند ، ص ١١٢) وقصيدة دكتور جونسون (عبث الرغبات الإنسانية)[٩] تلقى المديح على أنها «أوج ودرجة الذروة لتلك الطريقة» ولكن تستبعد حينئذ على أنها «خطابة كبيرة» ، وكلا قصيدتى (لندن) و (عبث الرغبات الإنسانية) «سطحيتان وليستا مما تصلحان للتفكير فيهما على الإطلاق» (دليل الثقافة ، ص ١٧٩ - ١٨١) ، وبصفة عامة فإن باوند يعتقد أن «كل أدب القرن الثامن عشر بطريقة فائقة ومنجزة عالية هو إكليشيه» . إنه شكل من نزعة الزخرفة اللفظية الغامضة التى يجرى تعريفها على أنها «الاحتفاء الشديد بالتفصيلة مع تلوينها تكوينًا شديدًا» (ص ١٨٠) .

وباوند لا يجد فائدة فى الرومانسيين ، ووردزورث ينال قدرًا من المديح ، وهو مديح مصطبغ بصبغة باوند فى الحقيقة» ، وهو يقول عنه إنه كان خروفًا شيخا سخيفًا ذا عبقرية . إنه عبقرية لاشك فيها بالنسبة للنزعة التصويرية بالنسبة لعرض التفصيلة الطبيعية ، ديك يستحم فى حفرة فى الثلج ألخ ، وهذه الألمعية أو ثمرة هذه الألمعية يدفعها فى صحراء الثغاء» (المقالات الأدبية ، ص ٢٧٧ ؛ انظر : الرسائل ، ص ٩٠) ،

(٨) المقطع الأول من اسم دريدن معناه الجاف . (المترجم)
(٩) قصيدة كتبها دكتور جونسون عام ١٧٤٩ . (المترجم)

ويعترض باوند على دفاع وردزورث عن اللغة العامة ، «وهكذا انشغل بالكلمة العادية حتى إنه «لم يجد وقتًا ليفكر فى (الكلمة الحقة)» (المقالات الأدبية ، ص ٣٧٣) .

والمرء إنما يتوقع من باوند أن يكون أكثر تعاطفًا مع بايرون ، إنّه يقرنه بموسيه على أنه كاتب رومانسى ومهمل من الدرجة نفسها من الْحُسْن والسوء النسبيين ، «إن بايرون – بالأحرى – أكثر حدة ، إنه ساخر حسن وكاتب مفكك» لكن تقنيته «فاسدة» (الرسائل ، ص ١٣٤) .

ويبدو أن باوند قد غير رأيه بشأن شيلى ؛ ففى كتابه المبكر «روح القصة الخيالية» (١٩١٠) بدت له المقارنة مع دانتى ليست باللامعقولة «إنه بشكل ما صدى ضعيف للوهم ... إن شيلى يشبه دانتى بشكل بعيد ، وبتأثير معين من النور المتألق الذى يستطيع الاثنان أن يقدماه» (روح القصة الخيالية ، ص ١٥٥ وما بعدها) ، ولكنه فيما بعد يسمّى قصيدة (النبات الحساس) «قصيدة من القصائد الأشد فساداً التى كتبت ، على الأقل هى الأسوأ انتساباً لكاتب معروف ، إنها تهتز بالنغمة نفسها التى هى مثل (خوخة صغيرة فى بستان تنمو) ومع هذا فإن شلى استعاد نفسه وكتب الفصل الخامس فى (سنسى)[١٠]» (المقالات الأدبية ، ص ٥١ ، انظر : ص ٣٠٥) .

ولا يكاد يوجد شىء عن الرومانسيين الآخرين : لقد سمى بليك ذات مرة «وليم الغاطس» (المقالات الأدبية ، ص ٧٢) ، ويقال إن كيتس «يحتمل أن يكون قد كتب آخر رجيع من شىء قديم فى قالب جديد أخير من النزعة الإليزابيثية» (ص ٢١٦) ولابد أن باوند يلمح إلى بيت شعر فى قصيدة (لاميا)[١١] «أليست كل أشكال السحر تعبيراً عن مجرد لمسة من الفلسفة الباردة ؟» عندما مدح كيتس الذى رأى أن الشعر «لا يحتاج إلى نحلة الفلسفة» (ص ٢٩٢) .

ومن بين أوائل شعراء القرن التاسع عشر أعجب باوند بلاندور أيَّما إعجاب ، وقد مدحه لما عنده من «متانة ليست بالضرورة (عاصفة)» وإن كان يعتقد أن لاندور –

(١٠) تراچيديا لشلى كتبها عام ١٨١٩ . (المترجم)

(١١) قصيدة كتبها كيتس عام ١٨١٩ . (المترجم)

من قصيدة إلى أخرى - هو غير مستقيم للغاية» (المقالات الأدبية ، ص ٢٨٦) وكتاب (أبجدية القراءة) يحتوى على مختارات قليلة شاملة لأشعار لاندور الأقصر ، ولكن يستحيل اكتشاف السبب الذى دفع باوند إلى أن يتحدث عن «ثقافة كلية» عند لاندور (الرسائل ، ص ٨٩) أو يشتط فيقول إن «مجموعة من أعمال لاندور المجمعة تتوجه نحو إضفاء الطابع الحضارى على أنساق أكثر من أية تربية جامعية مطروحة الآن فى السوق» (المقالات الأدبية ، ص ٣٤٤) .

وعادة ما يعد باوند غير ودود إزاء الشعراء الفكتوريين ، ولكن هذا ليس صحيحاً تماماً . إن الإشارات إلى تنيسون هى إشارات ساخرة فى نغمتها ، لكنها تحط بالأحرى على تأثير متشنج للتقدير الفكتورى «عندما بدأ يكتب عن أذن فيشى الجاهلة كفّ فى التو عن أن تكون تنيسون المشوش حتى إنه حاول أن ينفذ إلى المدفأة» ، «تنيسون هذا ذو لهجة الشمال العريضة ، الشيخ صاحب أسوأ العادات فى إنجلترا (فيما عدا كارلايل) ، تينسون الذى (حاولت الجهود المجمعة الكلية لأسرته وناشريه أن تبقيه محترماً)» (الرسائل الأدبية ، ص ٢٧٦) ، وباوند يكرر أن تنيسون «هو شخصياً ثور الشمالى القطب ، يمكن أن يتخذ ملجأ حسنًا جداً من عاداته السيئة فى (حلوى) لفظية» (ص ٢٩٠) ، ومعيار العادات الحسنة غريب أن يصدر عن باوند .

والشاعر الذى يروق لباوند على نحو أكبر واضح أنه براوننج ، ففى رسالة بالفرنسية إلى رنيه توتان يكتب فجأة بالألمانية «لا يجود جذر راسخ مثل براوننج ، لماذا يخالف أباه ؟» (الرسائل ، ص ٢١٨) وهو يسمى براوننج «أقوى الفكتوريين أجمعين» ، إنه أفضل الفكتوريين (الرسائل الأدبية ، ص ٢٧٦ ، ٢٧٧) ، إن براوننج «ليست عنده تماثلات فرنسية أو أوربية» . إن له - مما لا شك فيه - محدوديات مؤسية ، لكن قصيدة «الخاتم والكتاب»[١٢] هى تجريب خطير . إنه شاعر أفضل من لاندور الذى ربما يكون الأديب الوحيد الكامل والجاد الذى ولد فى هذه الجزر» (ص ٣٣) ، وباوند يزكىّ قصيدة (سور ديللو)[١٣] وهو يقتبس منها ويسخر من أنصاف الفطنين من الفكتوريين الذين زعموا أن القصيدة غامضة» (أبجدية القراءة ، ص ١٩١)

(١٢) قصيدة كتبها براوننج فى ١٨٦٨ - ١٨٦٩ . (المترجم)

(١٣) قصيدة كتبها براوننج عام ١٨٤٠ . (المترجم)

«وأهم القصائد فى الإنجليزية الفكتورية قصائد براوننج (رجال ونساء)[١٤] ، وإذا كانت هذه العبارة مطلقة للغاية دعونى أقتصر فأقول إن شكل هذه القصائد هو أكبر شكل حيوى فى تلك الفترة من الإنجليزية» (المقالات الأدبية ، ص ٤١٩) ، وواضح أن باوند قد تعلّم من المونولوج الدرامى .

والأكثر مدعاة للدهشة هو أن باوند ليّن للغاية إزاء سوينرن ، لقد حاول أن ينقذه من الصورة المفرطة فى التحليل التى رسمها جوس فى كتابه (حياة) ، ونحن يجب أن نكون له من الشاكرين وذلك «لأى إنسان يبقى حيا روحًا من الوثنية والتمرد فى عصر الورق» ، «إن ملكة البناء الإيقاعى كانت ماثلة فى سوينرن ، وربما كانت هى الجانب الأكبر فى عبقريته» (المقالات الأدبية ، ص ٢٩٣) ، غير أن باوند - بشكل أو بآخر - يقول مثل ما قاله إليوت إنه «أهمل قيمة الكلمات ككلمات ، وكان قاصرًا على قيمتها كصوت» ، «هناك نقص فى العقل فى عمله» (ص ٢٩٢) ولكن هذا يبدو على أنه الخلاصة التى يصل إليها باوند «هناك ، وراء كل كتاباته عاطفة رائعة للحرية ... ليست عاطفة فحسب للحرية السياسة بل أيضًا للحرية الشخصية تعد هى الأساس الوطيد لكتابة سونبرن ، إن الشعور بالتراجيديا والقسوة غير المعقولة من جانب الآلهة يخيم على كتابته ، وهو لم يقع إطلاقًا فريسة الحل السهل لعالمه ، إن إيمانه لم يتخل عنه ، كلا ، ولا حتى فى أحلك الأوقات» (ص ٢٩٤) ، وباوند يكيل مديحًا أخرق لترجمات سونبرن من فيللون ، «إنّ فيللون سونبرن ليس فيللون تمامًا بالضبط ، لكن ربما كان هذا هو أفضل سونبرن لدينا» (ص ٣٦) .

ويَلْقَى روزيتى تقديرًا أساسًا بسبب ترجماته ، «إن ترجمات روزيتى ربما كانت أفضل من روزيتى وعمله (الحكاية الجديدة) ، وفى السابق كان الشعراء الإيطاليون يرشدون المرء إلى الأصول التى توفرت لديه الآن وتحسنت مرة أخرى» (المقالات الأدبية ، ص ٣٦ ؛ انظر ص ١٩٣) ويقرّ باوند بتأثير روزيتى على ترجماته هو المبكرة بالأحرى على نحو مليء بالشجن «إن صورى لجيودو (كافالكانتى) غرقت فى مستنقع دانتى جبرييل روزيتى والجرنون» (ص ١٩٤) .

(١٤) مجموعة قصائد لبراوننج صدرت عام ١٨٥٥ . (المترجم)

ولم يعلق باوند على أى شاعر أمريكى فى القرن التاسع عشر بشكل مطول فيما عدا هويتمان ، ويمكن للمرء أن يتوقع أن باوند فى بواكيره عندما انغمس فى حركة ما قبل رفائيل وشعراء الحب التروبادور سيتجاهل هويتمان أو يرفضه ، لكننا نجد باوند بالفعل قد شعر بوشيجة عميقة مع هويتمان ، رغم أنه يعترف «بفجاجته التى هى نتانة فظعية جداً أو يسميه (مقززاً) ، إنه شىء كريه مثير للغثيان بشكل مفرط ، لكنه أكمل مهمته» ، ويزعم باوند أن هويتمان «هو ما عليه دانتى بالنسبة لإيطاليا ، وأول رجل عظيم يكتب بلغة الشعب» ، «إننا نبجله لأنه ألهمنى بينما كنت لا أتبينه إلا على أنه السلف الذى يجب أن أفخر به» (مختارات نثرية ، ص ١٤٥ - ١٤٦) ، ولقد كُتب هذا عام ١٩٠٩ عندما كان باوند على وشك أن يبدأ ارتفاعه إلى الشهرة ، وقد كرر هذا التقدير بعد عدد قليل من السنين فيما بعد فى (تأملات عامة عن أمريكا) («باتريا ميا» ، نشر فى كتاب أوراج «العصر الجديد» عام ١٩١٣) ، وهوتيمان يمثل «النغمة الرئيسية الأمريكية»، «كرم محدد أو إهمال محدد ، أو تفكك محدد ، إذا شئتم : كراهية للخسة ، قدرة على نسيان الجزء من أجل الكل ، رغبة فى الاتساع ، إرادة للتعرض للأمور :

أيهاب الرفاق ، هذا ليس كتاباً

إن من يلمسه يلمس إنساناً»

(مختارات نثرية ، ص ١٢٣)

لكن فى النشيد الثانى والثمانين أثنى عليه باوند مرة أخرى وهو يقتبس :

«أواه أيها الحلق ! أواه أيها القلب الذى يخفق !» ، من «مهد الصخر الذى لا ينتهى» تحية «للأرض» .

وبصفة عامة فإن ذوق باوند هو ذوق كثير من ذوق القرن التاسع عشر ، بل حتى (نهاية القرن) على نحو أكثر مما يبدو ، وعلى سبيل المثال أبدى قدراً تعاطفياً شديداً مع ليونل جونسون[١٥] ، وهو يدرك أنه لا يمكن أن يظهر على أنه متفوق مع «عقيدتنا

(١٥) ليونل جونسون (١٨٦٧ - ١٩٠٢) شاعر وناقد إنجليزى تحول إلى الكاثوليكية الرومانية . له «فن توماس هاردى» (١٨٩٦) ، وديوانان هما : «قصائد» (١٨٩٥) ، «أيرلندا» (١٨٩٧) . (المترجم)

وطموحاتنا الحالية» ، إن لغته هى لهجة متحذلقة ، أو بالأحرى إنها ليست حتى لهجة ، إنها حديث القديم المهجور ، بينما حديثنا هو الحديث الطبيعى ، إنه اللغة المنطوقة ، لكن باوند يعجب بنزعته التصويرية الخالصة ، ويعتبر شعره «شرائح صغيرة من العاج ، تترابط وتتلاصق بشدة» (المقالات الأدبية ، ص ٣٦٢ وما بعدها) ، وهو يمدح تأثير الصفاء والصلابة ، ويعتقد أنه ربما حتى يحتل مكانًا فى (الأدب العالمى) لو لم يكن جوتييه قد كتب قبله (ص ٣٦٨) .

ولقد شهد باوند بدايات الحركة الجديدة ، «التراث النثرى شعراً» عند فورد مادوكس هيوفزو ، لقد وجده ثوريًا بسبب إصراره على الوضع والأحكام . إن قصيدة (عن السماء) تسمى فى عام ١٩١٤ «خير قصيدة قد كتبت حسب موضة القرن العشرين» (المقالات الأدبية ، ص ٣٧٣) ، وما يقتبسه باوند يبدو لى أنه ليس بأفضل مما كتبه كوبى ، إن هيوفر لابد أنه أثر فى باوند بشخصيته ، مجموعة المقالات المترهلة الأخرى «الدرب النقدى» (١٩١١) ، ولم يفعل شيئًا أكثر من عرض الطلب الملح وهو «إننا فى أمسّ الحاجة اليوم لصورة الحياة التى نحياها» (ص ٣٣) .

والعلاقات مع ييتس كانت أيضًا شخصية ، فقد عمل باوند لمدة كسكرتير ليتيس ، وييتيس كان يطلب نصيحته حتى بالنسبة للكلمات المفردة فى قصائده[١٦] ، ولقد أثنى باوند على ييتس فى أواخر أيامه ، بادئًا بعمله «مسئوليات» (١٩١٤) لكى يصبح أكثر كآبة ، وهو يبحث عن صلابة أكبر للخطوط العريضة (المقالات الأدبية ، ص ٣٧٩) ، ولكن فى فترة مبكرة جداً اعتقد أن ييتس هو «نوع من الشخصية المعتمة الكبيرة بارتباطاتها بالماضى» (الرسائل ، ص ١٢١) وهذا شىء مهم تاريخيًا حيث إنه يطرح علاقة بين النزعة التصويرية والنزعة الرمزية (الرسائل ، ص ٢١٨) لكن تأثير باوند الأعمق على ييتس يبدو مشكوكًا فيه[١٧] ، وربما تكون أكبر ميزة هامة لدى باوند هى التشجيع الذى منحه إلى المعاصرين الأصغر ، لقد كان واحداً من أوائل من قدموا عروضًا تحليلية جميلة

(١٦) إلمان : «إزرا» ، ص ٥٥ - ٥٨ .
(١٧) انظر : توماس باركنسون «ييتس وباوند» ، مجلة الأدب المقارن ، العدد ٦ ، ١٩٥٤ ، ص ٢٥٦ - ٢٦٤ .

للمجموعات المبكرة لروبرت فروست (المقالات الأدبية ، ص ٢٨٢ وما بعدها) ، ولقد رحّب بحماس شديد بوليم كارلوس وليمز ، وهو صديق قديم من أيام فيلاديلفيا (المقالات الأدبية ، ص ٣٨٩ - ٣٩٨) ، وكلنا نعرف مساعدة باوند للشاعر والناقد ت . س . إليوت فى تقطيع قصيدة (الأرض الخراب) ، لقد كتب إليوت قبل اكتشاف المسودة الأصلية : «إننى أحب أن أحتفظ بالتخطيط بالقلم الأزرق على المسودة كشهادة لا تدحض على عبقرية باوند النقدية» (مجلة شعر ، العدد ٦٨ ، ١٩٤٦ ، ص ٣٣٠) وقد قدم باوند لإليوت عدة عروض تحليلة كريمة : منها عرض تحليلى عن قصيدة «أغنية العاشق بروفروك» فى مجلة (إيجو إيست فى ١٩١٧ ، المقالات الأدبية ، ص ٤١٨-٤٢٢) وهناك عرض تحليلى تذمرى آخر عن النقد تحت عنوان : «السيد إليوت وجدارته الصلبة» فى «مقالات مهذبة» (١٩٣٧) ، وفيما بعد أصبح باوند مغترباً عن إليوت بشكل متزايد لقد كره عرضه «منهج التعبير المجرد الحذر على نحو متزايد» («النزعة المعيارية» ، مجلة هاوند آند هورن ، العدد الرابع ، ١٩٣٠ ، ص ١١٤) ولم يجد فائدة فى تحديه ، لكنه حضر تشييع جنازته قادماً من إيطاليا .

وآراء باوند فى الشعراء الآخرين غير الشعراء الإنجليز تزداد ضلالاً وانتقائية ، فالشعر الفرنسى بين فيلون وجوتييه ليس له وجود بالنسبة له ، وجوتييه هو موضع إعجابه الكبير : لقد «حقق الصلابة» فى قصيدته «الزمرّد والعقيق» ، و «الصلابة» عند باوند هى «فضيلة تقريبًا دائمًا» (المقالات الأدبية ، ص ٢٨٥) ، وبعد جوتييه يأتى تريستان كوربيير ؛ والذى بدا فى نظر باوند أعظم شاعر فى عصره ، «الراسخ وربما أحدّ شاعر منذ فيلون ، بل وبطريقة فيلون كثيراً جداً» (ص ٢٨٢) ، ورامبو «عبقرية حية ولا يعتورها الشك إطلاقًا» (ص ٢٨٢) ولا فورج «أكبر شاعر فنّه مُركَّب من بين كل الشعراء الفرنسيين» (ص ٢٨٠) إنه «فنان لا يمكن مقارنته مع أحد» (ص ٢٨٢) «إن لافورج ينقل قصده بالتعليق ، وكوبيير بالهتاف كما لو كانت الكلمات تلتوى وتنفذ منه على نحو حتمى ، بعنف شعوره ، يطرح رامبو لونًا لطيفًا كثيفًا بل حتى صارماً» (تحريضات ، ١٩٢٠) ، والصمت بالنسبة لما لارميه ، أو حتى بودلير يدعو للدهشة شأن الحماس غير النقدى للشعراء الفرنسيين المعاصرين الذين كادوا يُنْسَوْن اليوم مثل

ماكس الكامب ، وألبيرموكل ، وأندريه سبير ، وآركو ، وكان مدح فرنسيس چيمز فيه إسراف إلى أن قرر باوند أنه «تحوّل إلى الكاثوليكية»[١٨] .

ولن أمارس ضغطًا بطرح القضية ضد باوند كناقد بإدراج آرائه عن الأدب الألمانى ، إنه لم يجد أية فائدة فى أى شىء بين شعراء المنشدين للحب وهاينى ، «بعد فيلون يستطيع المرء - كما أعتقد - أن يحذف كل شىء إلى أن يصل إلى هاينى» (الرسائل ، ص ٨٨) وباوند - فى مدة مبكرة - ترجم قصائد قليلة لهاينى (انظر : ديميتز : دراسات ألمانية) ، ولقد أثنى على «عمله الواضح بشكل مطلق» (المقالات الأدبية ، ص ٢١٦) ولقد ظل جوته غريبًا : «إن غنائياته جميلة جداً ، مما لا يمكن بلوغه للغاية - أعنى أنها جيدة جودة هاينى أوفون درفو جلفيده - ولكن خارج غنائياته فإنه لا يصل إطلاقًا إلى عليائه ، إننا نتعب من الذين هم فى عليائهم» (ص ٢١٧) ، والصمت إزاء الشعراء الآخرين لابد أن نعزوه إلى معرفة باوند المحدودة باللغة ، وإلى ذوق يزداد سوءًا بالنسبة للسياسة والبحث الألمانيين (رغم أن باوند يعجب بليوف فردبينوس أيما إعجاب) فماذا يقول المرء عن استبعاد المصطبغين بالصبغة الروسية ؟ «حسنًا ، فلندع للمرء أن يحكم عليهم بعد مواجهة شارل بوفارى ، سوف يقرأهم بتوازن أفضل» (المقالات الأدبية ، ص ٤٠) ، وربما لم يكن استبعاد باوند لهم برمتهم جميعًا ؛ فهو فى مقاله عن ديمى دى چورمونت يعقد توازيا مع رواية ترجنيف «وكر الأشراف» يظهر معرفة ضميمة وإعجابًا بروايته ، وقد قرأها فى ترجمة فرنسية (مختارات نثرية ، ص ٤١٤) .

وباوند أقل اهتمامًا بالنثر عن الشعر ، وما يقوله عن الروايات الرئيسية لا يكاد يستحق التسجيل ، إنه لا يعبأ ببلزاك ، وهو يزكّى ستندال ويمدح فلوبير «السيدة بوفارى» و «ثلاثة نبلاء من طبقة كونت» وخاصة «قلب بسيط» فهى تحتوى على «كل ما يعرفه أى إنسان عن الكتابة» (الرسائل ، ص ٨٩) لكن باوند يكره «سالامبو» ويسيمها «غبية ومُرْهِقَة» (الرسائل ، ص ٩٣) «إنها تمثيلية قديمة فى ثياب خيالية» (أبجدية القراءة ، ص ٧٤)

(١٨) انظر : المقالات الأدبية ، ص ٢٨٨ : «دراسة للشعراء الفرنسيين» فى «تحريضات» ؛ «اقتراب من باريس» (١٩١٣) فى «مختارات نثرية» .

ولكنْ هناك روائيان كتب عنهما باوند أكثر من أى مؤلف آخر ألا وهما : هنرى چيمز وچيمز چويس . إن البحث المستفيض عن چيمز هو أكثر مقالات باوند تعاطفًا وتفصيلاً مما كتبه ، بل إنه حتى ليرسم لقطات موجزة للتشخصن وهو يقول على سبيل المثال إن «محوره الانفعالى هو أنه حساس بالنسبة للشعور بالمكان ، وبالنسبة لنغمية الشخص» (المقالات الأدبية ، ص ٣٠٦) ، لقد مدح إحساس چيمز بالفروق بين الحضارات القومية (ص ٢٩٨) وأعجب بچيمز كشخص يكره الطغيان وتصديقه للحرية الإنسانية والشخصية (ص ٢٩٦) ، وكثير مما فى المقال يتألف من تراتب للروايات والقصص ، وفيها يتضح أن باوند يُعْنَى للغاية بچيمز فى أوائل مرحلته الوسطى بالنسبة لروايتى «ميدان واشنطن» و «صورة سيدة» ، ومما هو غريب للغاية أن يضيف إلى هذا أيضًا رواية «الينبوع المقدس» ، وباوند يكره چيمز فى أواخره الذى كان يجب ألا يكون لديه «قلق عنكبوتى مثير أحمق للغاية عن الأمور الدنيوية الصغيرة» (ص ٣١١) وباوند يستاء أيضًا من «تشققات خليج بالشويوفالو (فهل يخلط هذا بألبانى ؟) والتقاء وجهات النظر فى صلاة منتصف الأسبوع» ، وعلى سبيل المثال فى الوجد عن بودلير «يوجد انحدار فظيع» (ص ٣٠٧) وبعض أحكام باوند عن الأعمال المفردة متمركز ذاتيًا : فلماذا يتوجب عليه أن يقول «إن الفحش فى (دورة اللولب) وقد أعطى الرواية أهمية غير ضرورية» (ص ٣٢٦) أو يعتبر رواية (أوراق الأسبرين) أدنى فى المرتبة (ص ٣٢٠) أو يستبعد الأمر برمته بالنسبة لچيمز عندما يقول : «إن المرء ليتعجب إذا كانت أجزاء من الشاعر كبلنج من جراء المحتوى القوى الشديد – عن القصة لحكيها – لن تدوم معظم نسيج چيمز» ؟ (ص ٣٢٤) إن لدى باوند اهتمامًا شخصيًا جدًا بمشكلة چيمز عن نفى (الأمريكى) فى أوربا ، وهو يزكى (المشهد الأمريكى) وهو كتاب «ما من أمريكى جاد سوف يهمله» ، وهو مسحور بذكريات چيمز فى (سنوات منتصف العمر) وهو يصف وصوله إلى إنجلترا «فقط إن (أمريكيًا) قد جاء إلى الخارج سيسحب كل العصارة من كتـــابات هنرى چيمز» (ص ٣٣٢) .

وباوند لم يكتشف چويس بل شجعه وساعده أكثر مما ساعد أى إنسان آخر ، وقبل أن يلتقى باوند به فى سيرميون على بحيرة جاردا عام ١٩٢٠ كتب باوند عن مجموعة قصص «سكان دبلن» وعن «المنافى» وعن «صورة الفنان شابًا» بمصطلحات

حافلة بالمديح ، والعرض التحليلى لمجموعة «سكان دبلن» (١٩١٤) ينبنى على «التحرر من عدم الاتقان» «النثر الصعب الواضح» النقص لديه من اللمسة الإيرلندية . «من المدهش أن السيد چويس أيرلندى . إن المرء ليتعب من التخيل الأيرلندى أو السلتى – أو «الشطح الخيالى» على نحو ما أعتقد أنهم يسمونه الآن – الذى يتخبّط ، إن السيد چويس لا يتخبط ، إنه يحدد» (المقالات الأدبية ، ص ٣٩٩ وما بعدها) ، «إنه يكتب كمعاصر للكتاب الأوربيين ... إنه يحرث العالم السفلى بحثًا عن الرعب ، إنه لا يطرح ذاتية مروعة ، إنه كلاسيكى ، حيث يتناول الأشياء العادية والناس العاديين» (ص ٤٦١) ، وبالمثل هناك مقال عنوانه «لا وجود أيرلندا» يقرر أن چويس «يكتب وليس هناك أى أثر لشىء مَرَضى ، إن لديه إحساسًا بالجمال الغزير ... ونستطيع أن نكون من الشاكرين بسبب الأسطح الواضحة الشديدة ، وبسبب الهرب من النعومة والليونة الموجودتين فى الحركة الرمزية الجديدة ، والهرب من المدرسة الأكثر إثمارًا للواقعيين الجدد» (مجلة نيو إيج ، العدد ١٦ ، ١٩١٥ ، ص ٤٥٢ ؛ أعيد فى «باوند / چويس : رسائل إزرا باوند إلى چيمز چويس ، ص ٣٢ وما بعدها) ، والمديح (لروايته «صورة الفنان» يكاد يكون مثاليًا : إن الرواية هى الأقرب إلى نثر فلوبير ، إنها رواية شاقة ، واضحة ، دون تضييع وقت فى الكلمات ، وما من تجميع للعبارات غير المجدية ، وليس هناك حشد من الصفحات مملوءة بالأوحال» (باوند / چويس ، ص ٨٨ وما بعدها) ، لكن باوند يرى الآن مدى چويس على نحو أكثر وضوحًا : «الوصول فى كتابته فى لُقَم الخبز الجافة ، ومن حبوب التين فى أسنان كرانلى إلى المناقشة العرضية لتوما الأكوينى» (المقالات الأدبية ، ص ٤٤١) ، وتقريبًا فى كل صفحة عند چويس سوف تجدون التعادل الناعم للجمال الذاتى ، والدناءة الخارجية والقذارة والخسّة» (ص ٤١٢)، ومع رواية (عولس) التى روّج لها باوند ودافع عنها دفاعًا ممتيًا لا يكل ، ولا يهدأ ضد الاتهام بالفحش ومحاولات حظرها ، يصبح النقد – على نحو متزايد – عينيًا فى مدحه، إن باوند يعترض على المنظر الذى يستطيع أن يكتبه چويس فقط من نفسه «لقد أبدع چويس شخصيته الثانية (بلوم) ، لقد تحرك إلى إبداع شخصية تكميلية» (ص ٤١٦) ومولى يجرى تحديدها على أنها رمز أرضى ، كلية خشنة وليست عاهرة ، زانية ... إنها تقول بشدة إن جسمها زهرة ، وآخر كلمة لها إيجابية» (ص ٤٠٧) ، وهناك مقال بالفرنسية «چيمز چويس وبيكوشيه» يجرى المتماثلات مع حماقات فلوبير ويحاول أن

يظهر أن الرواية لها شكل السوناتا : الأطروحة ، الأطروحة المضادة ، الاستطلاع ، التطور ، النهاية (فى مجلة مركير دى فرانس ، ١٩٢٢ ؛ أعيد نشره فى : باوند / جويس ، ص ٢٠٠ – ٢٠١) ولكن فى العرض التحليلى الحافل بالمديح نجد باوند يعبر عن بعض التحفظات عن التماثلات مع رواية (عولس) «هذه المراسلات هى شغله الخاص أساس ، وسيلة للبناء ، تبررها النتيجة ، ويجرى تبريرها هى وحدها ، والنتيجة هى انتصار الشكل ، فى توازن ، انتصار خطاطية رئيسية مع تناسج مستمر وزخرفة عربية» (المقالات الأدبية ، ص ٤٠٦) ، والتحفظ المعتدل يصبح مع الوقت رفضاً قوياً ، لدواع لا تزال تبدو غامضة ، ولقد كتب باوند فى ١٩٣١ فى(نيو ريفيو) «أنا لا أبالى ، اللغة على المتيافيزيقا والمراسلات والتماثلات المجازية والتأويلية والداعرة فى كتابته ... إننى أحترم تكامل السيد جويس كمؤلف ، إنه لم يسلك الدرب السهل ، أنا ليس لدى أى تبجيل على الإطلاق لمداركه العامة أو لذكائه ، أقصد الذكاء العام بمعزل عن مواهبه ككاتب» (باوند وجويس ، ص ٢٣٩) ، وباوند يكرر كراهية شديدة لرواية جويس (فتجانس ويك) لما فيها من (التفاهات) ؛ «أنا لا أستطيع أن أتبين العمل المتأخر للسيد جويس ، فهو لا يخص سوى عدد قليل من الأخصائيين» (ص ٢٥٠) ، «لقد جلس جويس داخل أيكة فكره ، وهو يهمهم بأشياء لنفسه ، لقد سمع صوته على الفوتوغراف وفكر فى الصوت ، فى الهمهمة ، فى اللفظ» . «لقد انقضت ثلاثة عقود من الحياة منذ بدأ الكتابة وفى العقدين الأخيرين يكاد يكون لم يتعلم شيئًا» (ص ٢٥١) ، وهناك رسالة تقول : «إننى مع هذا الإسهال للوعى» (ص ٢٥٧) وهو فى حديث مذاع بالراديو تحدث منه من روما بعد وفاة جويس فإن المديح (لعولس) على أنها «كوميديتى الخاصة الخفية» مديح عال ، ولكن الآن فإن رواية (إيمى) لكمنجز و (قرود الرب) لويندام لويس يجرى اعتبارهما عقيدتين قيمتين له (ص ٢٦٧) ولويس كان رفيق باوند القديم فى سلاح الدوامية ، ولقد مدح باوند رواية (تار) على أنها «أكبر رواية إنجليزية قوية وبركانية فى عصرنا ، ولويس هو الكاتب الإنجليزى الوحيد الذى يمكن مقارنته بدوستويفسكى» (المقالات الأدبية ، ص ٤٢٤) ، ومن الممكن أن المرء لا يستطيع أن يأخذ استبعاد باوند للروس فأخذ حرفياً ، إنه يعقد هذه المقارنة كمديح .

وهذا الاقتباس الأخير، والاقتباسات السابقة العديدة تطرح من جديد مسألة المدى الذى يمكن به أخذ تصريحات باوند على محمل الجد ، ومن المؤكد أن هناك الكثيرين الذين لا يأخذون هذا مأخذاً جاداً ، إن باوند يريد باستمرار أن يصدم ، وأن يتابع ، وأن يفرص فى التقرير عملاً بشكل كبير ؛ بمثل ما أنه لا يعبأ باعتبار نفسه شيئًا يشبه المنادى أمام عرضه الفنى ، إنه فى الغالب يدافع عن أية وسيلة لجذب الانتباه ، إنه يلعب دور المربى مع طرب خاص ، فى كتبه الصغيرة (كيف تقرأ ، و (أبجدية القراءة) وكتابه النزق (دليل إلى الثقافة) وفى الرسائل الشخصية ؛ وعلى سبيل المثال الرسائل إلى إريز بارى التى قدم لها النصيحة لا على كيف تقرأ بل على ماذا تقرأ ، وربما ينفر المرء من المزح الوقحة العديدة والإهانات الفجة ، وعلى المرء فى الغالب أن يتفق مع إيفروتيرز الذى سمى باوند «هجيًا أُطلق له العنوان فى متحف» (دفاعًا عن العقل ، ١٩٤٧ ، ص ٤٨٠) ، وغالبًا ما نجد أن التظاهر بالبحث الدراسى ما يتحول إلى شىء لا أساس له : الْحَصرَ العينى القائم على نظريات ذات شطح خيالى لإرنست فنولوسا (انظر : كندى : «فنولوسا ، باوند») فهو مثال على الجهل التظاهرى ، وكذلك فى الغالب الإدانات للمؤلفين ، وحقب كاملة من الأدب يشك المرء فى أنها قد طرحت على أساس انطباعات عرضية ومعلومات ثانوية ، واليقين بالنسبة لكل موضوع تقريبًا شامل ، ولكن على المرء أن يعترف بأن هذا يحقق ما أراد باوند أن يحققه – ثورة فى الذوق .

إن باوند (وت . س . إليوت) يحطم بعزْم التراث البلاغى ويدافع عن ذوق جديد : فى الرواية من أجل الرواية الموضوعية لفلوبير وچيمز جويس ، وفى الشعر من أجل النظم التصويرى فى العالم أو المنثور على نحو جلى ، وهناك قيمة أصيلة فى حرب باوند ضد النزعة الإقليمية الإنجليزية مهما يكن اختياره عشوائيًا من عديد من الآداب ، وأخيراً هناك قيمة فى تدعيم باوند الكريم للكتابة الجديدة ، لقد كان هذا من الأمور النقدية النادرة التى جعلته يطل على روبرت فروست ، ووليم كارلوس ، وليمز ، وماريا مور ، وت . س . إليوت ، وچيمز چويس ، وإذا كانت وظيفة من وظائف النقد هى اكتشاف الألمعية الجديدة وتنبؤًا بالمسار الجديد للأدب إذن فإن باوند كان ناقداً مهمًا فى عصره .

المصادر والمراجع

- *The Spirit of Romance* (1910). New Directions ed. (1953), with corrections and as inserted chapter, cited as *SR.*
- *Instigations* (1920).
- *How to Read* (1931).
- *ABC of Reading* (1934). New Directions ed. (1960), cited as *ABC.*
- *Polite Essays* (1937). Cited as *PE.*
- *Guide to Kulcher* (1938). New Directions ed. (1952), with addenda, cited as *GK.*
- *The Letters of Ezra Pound (1907 - 41),* ed. D. D. Paige (1950). Cited as *L.*
- *Literary Essays of Ezra Pound,* ed. with an introduction by T. S. Eliot (1954). Reprint ed. (1968), cited as *LE.*
- *Poundl Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce,* ed. Forrest Read (1967). Reprint ed. (1970), cited as *P/J.*
- *Selected Prose, 1909-1965,* ed. William Cookson (1973).
- There is a huge literature on Pound, biographical, exegetical, apologetical, but little is focused on the literary criticism.
- Herbert Bergman. "Ezra Pound and Walt Whitman," *American Literature* 27 (1955): 54-61.
- Peter Demetz. "Ezra Pound's German Studies." *Germanic Review* 31 (1956): 279 ff.
- Gian N. Orsini. "Ezra Pound: Critico letterario," *Letterature moderne 7* (1957): 34-51. A devastationg attack.
- George Kennedy. "Fenollosa, Pound and the Chinese Character." *Yale Literary Magazine* 126 (1958): 24-36.
- Donald A. Gallup. *A Bibliography of Ezra Pound* (1963). Indispensable.
- N. Christoph de Nagy, *Ezra Pound's Poetics and Literary Tradition: The Critical Decade* (1966).
- Richard Ellmann. "Ez and Old Billyum," in *New Approches to Ezra Pound,* ed. Eva Hesse (1969), pp. 55-85.
- Max Nänni. *Ezra Pound: Poetics for an Electric Age* (1973).
- Miriam Hansen. *Ezra Pounds frühe Poetik und Kulturkritik zwischen Aufklärung und Avantgarde* (1979).
- Ina F. A. Bell. *Critic as Scientist : The Modernist Poetics of Ezra Pound* (1981).

ويندام لويس

(١٩٥٧ - ١٨٨٢)

لقد كان ويندام لويس مرتبطًا ارتباطًا لصيقًا من الناحية الأيديولوجية والشخصية بهيوم وباوند وچيمز چويس وإليوت ، ولقد شاركهم فى طابعهم الفرنسى المعادى للرومانسية ، لقد قرأ بندامورا ولاسير وآخرين ، وتشرّب استنكاراً شديداً للنزعة البدائية عند جان جاك رسو ، وكل فلسفة التدفق أو الفيض ، لقد تشرّب استنكاراً لبرجسون والبرجسونية ، والإيمان بالتقدم والتاريخ ، وشاركهم فى مطلبهم بأنّ فنًا (كلاسيكيًا) جديداً آخذ فى الوجود . و «الكلاسيكى» يعنى الشديد والشاق وحتى الخشن والمقصود به فى ممارسة لويس كفنان التكعيبية (وليس الفن التجريدى) أو تنوعها، وبالنسبة لهذا يقضى على مصطلح باوند «الدوامية» ، ولقد أسس لويس مجلة (بلاست) ولم يظهر منها إلا عددان فى يونيو ١٩١٤ ويوليو ١٩١٥ ، ولقد نشر باوند بين هذين التاريخين مقالاً عن الدوامية فى (فورتينيتى ريفيو) فى أول سبتمبر ١٩١٤ ، ولقد قضت الحرب على كل شىء (وقد خدم لويس فى الجبهة) ، ولقد ماتت الدوامية رغم أن باوند زعم أن جورج أنتيل هو موسيقى من أصحاب نزعة الدوامية فى أوائل العشرينيات وشعار (الدوامة) والبيانات والحكم والأمثال من جانب لويس عندما قال (دوامتنا) ليست إلا إعلانات طنانة للاستقلال التام والجدادة والتعميمات المخيفة عن الخصائص القومية ، لقد كان هناك نفور من مارينتى «بنزعته المفرطة فى العاطفية والهراء عن السيارات والطائرات» (ويندام لويس عن الفن : كتابات مجموعة ١٩١٣ – ١٩٣٦ ص ٤٩) ، وهجوم على الفكاهة الإنجليزية مع تحديد الوضع على نحو أفضل قليلاً من أقوال من مثل إننا «تجار بدائيون فى العالم الحديث» و «قضيتنا هى – لا قضية » (ص ٢٧) .

ولم يكن فى الإمكان بالنسبة لويندام لويس إلا بعد الحرب فقط أن يقال إنه كتب نقداً أدبيًا ، وكتاب «الأسد والثعلب» (١٩٢٧) هو دراسة طموحة لشكسبير مع تظاهرات بحثية أكاديمية ، والكتاب يخطط للعلاقات بين إيطاليا وإنجلترا فى عصر تيودور ويؤكد ، ويبالغ بالنسبة لتأثير ميكيافيللى وهو يحط – بشكل كبير – على مصادر ثانوية مثل البحث الرائد الذى قام به إدوارد ماير ، وكل هذا أنتج تفسيراً لأبطال شكسبير فى إطار الاستعارة عند ميكيافيللى بالنسبة (للأمير) الحاكم أن يجمع بين فضائل الأسد والثعلب ، وعلى أية حال فإن لويس لم يحافظ على هذه الخطاطية ، بل

إنه حتى ليعترف بأنه من المستحيل أن نجعل منه (شكسبير) صياد ثعالب ، وهو لم يظهر أى ميل فى أن يكون أسداً» (الأسد والثعلب ، ص ١٧٨) ، بل بالأحرى فإننا نجد أن لويس يفسر شكسبير مستخدمًا كتاب فريزر (الغصن الذهبى) على أنه «جلاّد عام» «تكون بلادته الحسية هى القناع المهنى للجلاد» (ص ١٤٥) وإن أبطاله التراجيديين «يُصْرَعُون دائمًا بأضعف الأسلحة ، فدائمًا ما يُخْدعون ، ولكنه خداع عادى تمامًا» (ص١٨٨) ، وإن عطيل وكورديليا وتيمون هم أمثلته ، ولويس ينتمى إلى الخط الممتد من النقاد الذين يتخيلون أنهم يستطيعون أن يميزوا صوت شكسبير ، ويخلص لويس إلى أن شكسبير كان «خصم الحياة نفسها» و «أعماله هى تدفق مجرد جميل للغضب وتأمل مرير فيه قدْح وتشكّى» (ص ١٦٠) ؛ وهذا تشخيص مناسب لنقد لويس الخاص فيما عدا أن نقده ليس شيئًا إن لم يكن شخصيًا ، ولقد طوّر مزيداً ومزيداً من الميل التدميرى الذاتى بتحويل أصدقائه وحلفائه إلى أعداء .

إن كل نقد ليوس المتأخر لمعاصريه يمكن أن يوصف بأنه نقد حافل بالقدْح والسخرية ، بل وحتى بالتعسفات الشخصية . وكان لدى لويس تبرير أساسى تطور باستفاضة شديدة فى «الزمن والإنسان الغربى» (١٩٢٧) ، إن الحضارة الغربية فى حالة فوضى ، و «إن عبادة (الزمن) وتدفق التاريخ المدعوم بفلسفات برجسون وكروتشه، وشبنجلر وهويتهد ، هى جذر كل الشرور ، على نحو ما هو موجود فى الأدب، وحيث أوجدت السيطرة الجامحة للاستبطان وعلم النفس ، وأخيراً (تيار الشعور)، وضد المنهج الباطنى ، ضد «الحكىْ من الداخل» (أناس بدون فن ، ص ١٤٥ ، ص١٢٧) ، ولويس يمجد العين ، وجهة النظر الخارجية ، ومن هنا يمجد الهجاء حيث «للعين تفوقها» (ص ١٢٧) وهو يعد الهجاء الفن الحديث الممكن الوحيد ، وهو الفن الذى مارسه هو فى رواياته ، هذه القناعات البسيطة أتاحت للويس أن يهاجم عمليًا كل معاصريه ، بما فيهم أصدقاؤه ، حتى فى إطار خبيث بألفاظ خبيثة ، وعلى أية حال يمكن للمرء أن يقدر لويس على أنه ليس له لسان حاد فحسب ، بل له أيضًا عين حادة ترى النواقص والمثالب والابتكارات اللفظية العقيمة فى التشخيص والتهكم وسلخ ضحاياه .

ولقد بدت له جرترود شتين الطراز الأعلى للبرجسونية : إنها هدف سهل ، إن «أغنيتها النثرية الرتيبة الكثيفة» يمكن مقارنتها «بحلوى البودنج الدسمة السوداء الباردة» و «سجق متنوع متجمع» (الزمن والإنسان الغربى ، ص ٧٨) ، ولقد جعلت من هيمنجواى مهرجًا بتعليمه حديثها الطفولى – «فأفأة حالة غبية طفولية (رجال بغيرفن ، ص ٢٧) وعلى عكس ما عند مريميه «قوة مجردة وقحة فجة فى الرجال والنساء» ، وهيمنجواى يصور «شخصيات عقيمة أشبه بالمهرجين ، وهى سلبية وفوق كل شىء هى بلا هدف ، إن عالمه من الرجال والنساء (فى الفعل العنيف على وجه التأكيد) فارغ تمامًا من الإرادة» (ص ٢١ – ٢٢) إن شخوصه «دمى حمقاء أجلاف سذّج» (ص ٢٩) وهى تتحدث برطانة منحطة إنجليزية ، زيادة على ذلك فإن لويس يدرك فن هيمنجواى ، ويخلص إلى تحية مزدوجة «إن تعبير الروح للثور الأعجم له جمال نفاذ خاص به ، إذا حدث التعبير بعبقرية – بعبقرية ثور (وفى حالة هيمنجواى فإن ذلك قد حدث)» (ص ٤٠) و «الاصطباغ بصبغة شيئين» كما يسمى لويس هذا الأمر ، فإنه ليس هو كرهه الوحيد ، إنه يستنكر كل النزعة اللاعقلانية والنزعة البدائية والعبادة الطفولية سواء بالنسبة للطبقة العليا والمهذبة أو الطبقة الوقحة الحالكة والصوفية ، وجماعة بلومز برى تبدو له مستمدة من الحركة الجمالية الخالصة التى يرأسها أوسكار وايلد (ص ١٧١) ، ولقد تشاجر لويس بمرارة مع روجر فراى ، وشعر بأنه يحادث «البقرة بالقرون» ، وهو يهاجم «الارتداد والقهقرى» على غرار فرجينيا وولف «بأسلوب عذرى قديم نوعًا ما» (ص ١٦٩) . وهو ينتقد مقال «السيد بنيت والسيدة براون» (١٩٢٤) بطرح فاسق مصطنع : كما لو لم تكن هناك روايات أخرى غير تلك الروايات الخاصة بأرنولد بنيت وجالزورثى وهـ.ج . ويلز ، وبعد ذلك بكثير ظل لويس يشير إلى «المستوى من الدرجة الثانية ، وإن كان الإنتاج الأدبى السارد والرقيق للسيدة وولف الأنثى الأصلية المقابلة لفورد لتيون» (القذائف المقابلة : مختارات من النقد الأدبى ، ص ٩٣) ، ومصدر هذا التفسخ وارد عند بروست وهنرى چيمز ، كلاهما لهما عين العقل ، عين الزمن التى «تنظر بالتساوى إلى الماضى والحاضر، ولكن تدرك المعنى الفعلى على نحو معتم قليلاً» (رجال بغير فن، ص ١٤٥) ، وفى المقال عن چيمز لا يبذل لويس أى جهد لنقد «القصص الخيالية المتحررة العظيمة» «أفول الكون الأنثوى – للعمل المباشر القليل ، وعدم وجود مادة ضخمة على الإطلاق» (ص ١٤٩) بل بالأحرى تعليقات عن العروض التحليلية المراهقة «المُتَفَنِّجَة» لترولوب ، وهو يفسر چيمز داخل أُطُر مستمدة من كتاب ، فإن وايك بروكس

«حجاج هنرى چيمز» كلاجىء من الأرض المجدبة الأمريكية (التى يجدها حتى فى المنظر الطبيعى على طول الساحل الشرقى) ، والذى هرب متأخراً جداً إلى أوربا ليميز التجريد المفكك الأمريكى .

وفى عام ١٩٣٤ كان الأمر لا يزال غير معتاد الاهتمام بفوكنر ، ومن الغرابة بمكان أن لويس لم ير أن رواية (الصوت والغضب) على الأقل قد تدعّم كرهه لعبادة تدفق الزمن ، لقد ناقش فوكنر على أنه «كاتب رومانسى مهتاج جرىء ، كما ناقش المدرسة (السيكولوجية)» (رجال بغير فن ، ص ٥٨) إنه «رجل أخلاق مهم جداً - رجل أخلاق مع عرنوس ذرة» (ص ٦٤) يؤمن بالقدر مما «يبدو معه فكرة علمية مركزة على الوراثة» (ص ٥٧) «إن رواياته إذا ما تحدثنا بدقة هى عيادات للمرضى ، ويلقى المصير بثقله على كل شخصية لها وجودها فى الجو الخانق للإرادات الفقيرة والعنيفة والنباتات المنغولية وعصافير النار وأشجار البلوط إن لم تذكر انبثاقات الأرض الحالكة اللزجة دون تباين» ، وكذلك الشكل الخاص من أن القدر إنما يغامر ، وسواء كانت أعياد الميلاد أو المحاريب ، فإن الأمر هو مسألة قدرية سارية فى الدم» (ص ٤٩)، ولويس يدرك الشعر عند فوكنر الذى يصطدم مع الفعل الميلودرامى العنيف والشكايات - على سبيل المثال - على أنها «شروود لورانس» ، ملحمة مستمدة من هـ . ل . منكن (العرْق الأبيض ، ص ١٩٨) ويدعونا أندرسون إلى «أن ننغمر فى الخليط (الحالك) (الطبيعة الأم) فيما هو (عديم الروح) المباشر الهائل . (العرق الأبيض ، ص ٢١٢) .

إن الكُرْه الذى يتصوره لويس ضد أى شىء يمكن أن يرتبط بعبادة الزمن والتاريخ يدفعه إلى نقد صديقيه القديمين : إزرا باوند وچيمز جويس ، ولويس يقرّ نوعاً ما «بما لدى باوند من (شفقة شخصية) و أنه «شخص كريم ولطيف)» (الزمن والإنسان الغربى ، ص ٣٨) ، وهو يتذكر ارتباطه بمجلة (بلاست)[1] ، ولكنه يعلن برزانة إنه كان عليه أن «يقطع ارتباطه بباوند» (ص ٤١) ، وقد استاء من حديث صحفى مع باوند اقترح فيه

(١) هى مجلة نزعة الدوامة الإنجليزية الكبرى ، ولم يصدر منها سوى عددين فى يوليو ١٩١٤ ويوليو ١٩١٥ ، وقد هاجمت النزعة الفكتورية جماعة بلومزبرى واستندت فى دعواها على التعبيرية والتكعيبية والمستقبلية ، ونشرت بياناً وقّعه ازرا باوند وريتشارد الدنجتون اللذان يؤمنان بالنزعة التصويرية ، وقد اشترك معهما وندام لويس . (المترجم)

أن الموسيقى يجب أن تعزف فى مصنع ، ومن جراء تحوله إلى الموسيقى والترويج لجورج أنتيل وباوند يلقى الآن استنكاراً باعتباره إنساناً يحيا فى الماضى ، إنه «شخص دون أن تكون لديه نأمة متعلقة بالأصالة» (ص ٦٩) وباعتباره «نباتاً طفيلياً مثقفاً عظيماً» ، «إنه حصان خباب عظيم للزمن» (ص ٧١) وهو لا ينسجم إلا مع الموتى، وبعض (الأناشيد) تلقى نقداً بسبب أدائها الذى هو أشبه بخبب الحصان ، وبسبب «الإفراط فى النزعة الوقائعية المكثفة الخاصة بالجموع والرجوع إلى النظام القديم» (ص ٧٤) ولقد بدا له باوند طفلاً ، بدائياً ، «هناك بعض المحظوارات قد منعته من التقاط ذلك الفطرى الأصيل (الذى يجعل منه شاعراً) فى عمله ، ولسوء الحظ فإنه دائماً يتقلقل ويقطب ويحتار ويبدو عارفاً بشكل مرعب ، ويتوقف ويتبدّى ويلهث ومن ثم يضفى طابع الغموض على المخلوق الساحر البسيط حقاً الذى هو عليه» (ص ٧٤) .

والهجوم على جويس أكثر مدعاة للدهشة . لقد كانا رفيقىْ شراب فى باريس فى أوائل العشرينيات ، ويمكن للإنسان أن يقول إن جويس حاول بالضبط ما طرحه لويس: تصور التجربة على نطاق متزامن ، والهرب من كابوس التاريخ ، و (عولس) هى المثل الأول للشكل الفضائى، ولكن فى كتاب (الزمن والإنسان الغربى) يوجد فصل مستفيض «تحليل لعقل جيمز جويس» يجعل من (عولس) «كتاب الزمن» . إن جويس «هو بالضبط للغاية من مدرسة برجسون – أينشتين ، من مدرسة شتين – بروست» (ص ٨٩) . ومنهج جويس فى الحكى من الداخل «يجعل القارىء ينحط فى داخل كهف علاء الدين من الطُرَف التى لا تصدق حيث توجد كتلة كثيفة من المادة الجامدة ، وقد تجمعت من معجون أسنان عام ١٩٠١ وقطعة حلوى إلى العمارة السابقة عما هو نورماندى» (ص ٩١) ، ورواية (عولس) تبدد على أنها «كابوس شديد للمنهج الطبيعى» يذكرنا بالكساء الفكتورى الهائل ، أو غطاء ظهر الكرسى» (ص ٩١ – ٩٢) ، وقد طرح لويس انتقادات خاصة لشخوص جويس ، فشخصية ستيفن ديدالوس هى شخص متخشب حقاً (ص ٩٧) وبلوم «ليس حتى يهودياً فى أغلب الوقت بل هو مؤلفه الأيرلندى الألمعى» (ص ١٠١) وأشد الأمور صعوبة على الإطلاق هو أن جويس انحدر فى الأسى والدناءة الخاصة بالطبقة الأرستقراطية المريضة من أصحاب المتاجر من الطبقة العليا ، ويهجع فى قاع إقليم مهمل» (ص ٧١) ، وهناك محاولات قد بُذلت لتوحى بسلفىْ جويس ،

وهما جرترود شتين وتوماس ناس الإليزابيثى ، وبالنسبة للعبارات المتقطعة بشكل معقول توجد فى أحاديث جنكل فى (أوراق بيكويك) ، وبالرغم من هذه الانتقادات الحقودة فى الغالب ، فإن لويس يرى چويس على أنه «كاتب لطيف وفكه من المدرسة الإنجليزية التقليدية – فى المزاج فى أفضل حالاته يشبه سترْن شهبًا كبيرًا» (ص ٧٦) ، وهو يعرف الدوامية الفنية عند چويس وحرفته المدققة رغم أنه «الاطار الفكه لا يبدو له إلا على أنه حيلة بنائية ترفيهية أو المجاز الظريف» (ص ١٠٤)، ولويس – بطبيعة الحال – يستبعد الاتهام بالفحش ، فچويس إنسان محترم بل إنه حتى تقليدى قديم يهتم بمهجور الكلام، وإن قراءاته «لهى أشبه بالإنصات إلى معاصر لمرديث ، أو ديكنز «يطفح مرحًا إلى العزف الإليزابيثى على المزمار ربما عند ناش – على نحو ما تفسر الأمر الآنسة شتين» (ص ١٠٩) ، ويبدو من البلادة أن نسمى (صورة الفنان شابا) «كتابًا باردا ومتزمنا بالأحرى» (ص ٧٥)، ويستبعد (أهل دبلن) بسبب «نزعته الطبيعية الدقيقة» (ص ١٠٠) ، ورواية (عولس) جرى تبنيها على نحو خاطئ على أنها ذروة النزعة الطبيعية، وأنها مجرد مادة وعجينة تتدفق وعلى أنها «إسهال مدوّن» (ص ٩٢) ، بل هى تنوع لين من الطبيعية ، وهى ترهل وغموض فى «تدفقها البرجسونى» (ص ١٠٣) .

ومبادىء لويس النقدية بسيطة جداً : الاستقلال ، وحرية الفنان ، واستنكار الساحة المعاصرة ، ومن هنا تتأتى ضرورة الهجاء ، والذى يعنى التناول الخارجى ، المرئى، العينى . إنه يتضمن استنكاراً للاستبطان ، وعلم نفس الأعماق وتيار الشعور ، وفى التعليقات على النقد الأدبى للناقدين ت . س . إليوت وآى . أ . ريتشاردز فى «رجال بغير فن» (١٩٣٣) نجد – على أية حال – لويس الكلاسيكى فى الظاهر ينقد نظرية إليوت اللاشخصية المتجّردة كما فعل مع فكرة (الكُفْر) عند ريتشاردز ، لقد كان لويس مؤلفًا شخصيًا للغاية ملتزما بشدة بدعاويه وقضاياه ، والتجرد يبدو له علميًا ، بل حتى سلوكيًا ، وهو يلوم إليوت على «خلط القيم العلمية بالقيم الفنيـــة» (رجال بغير فن ، ص ٧٥) ، ولويس يرى أن رؤية ريتشاردز أنه يوجد فى إليوت «انقطاع كامل بين شعره و (كل) العقائد» (العلم والشعر ، ١٩٢٦ ، ص ٦٤ – ٦٥) يجب أن يكون مخطئًا خطأ رد كل التأكيدات فى الشعر إلى «أشباه عبارات» . بل إن إليوت لا يمكن وصفه حتى على أنه «رجل بدون أية عقائد مهما تكن» (رجال بغير فن ، ص ٧٦) ، ولويس بسخرية بشكل ما يصور الاختلاف الواضح بين إليوت وريتشاردز ، ويقول حنيئذ إن

ريتشاردز يدعو إلى نظرية جديدة للفن أو «تبشير أصحاب الأساليب» مهما يتنكروا (ص٧٨) ولويس يتجاهل التزام ريتشاردز العميق بالاستخدام الاجتماعى للشعر ، حتى لو استبعد المرء الخلاص بالشعر ؛ الذى روّج له أرنولد على أنه غباء (ص ٩٤) .

ويمكن للمرء أن يضيف أقوالاً أخرى للويس تضاف إلى هذه القائمة ، وهو يعلق بإعجاب على رواية «مزرعة الحيوانات» لجورج أورويل وروايته (١٩٨٤) تنال إعجابه ، بينما يستنكر الكتابات التى فى الأوائل ، وهو يعجب بألبير كامو ، وقد فضّله على سارتر، واستنكر مالرو ، وقد دافع عن ماتيو أرنولد كشاعر فى (تايمز ليتررى سبلمت، ١٩٥٤ ؛ أعيد طبعه فى «مختارات من النقد الأدبى» ص ١٧٩ - ١٨٣) ، ولقد هاجم برنارد شو وسخر من سيتولز ، وكل أقواله واضحة ولاذعة وغالبًا فطنة وحادة ، وإن كانت معتقدية فى فروضها لنزعة تراثية لا توفيق فيها وكلاسيكية أيديولوجية مع كراهية للبرجسونية ، لكن تأثير نقد لويس كان كبيراً ويتضح من تناول كتابيه النقديين الرئيسيين (الزمن والإنسان الغربى) و (رجال بغير فن) ؛ وهناك صياغات حادة غرقت فى المعضلات الشديدة وغالبًا ما هى مجادلات لفظية شكلية، وإلى هذا يجب أن يضيف المرء سمعة لويس السيئة بسبب آرائه السياسية ، من ذلك مدحه المبكر لهتلر (١٩٣١) وهجماته المشاكسة على أصدقائه السابقين وأعدائه المختلفين ، وقد انتقم هيمنجواى لنفسه فى «المأدبة المزعزعة» (١٩٦٤ ، ص ١٠٨ - ١١٠) ، وجويس لجأ إلى التورية فى «فنجانس ويك» ، وأظهرت فرجينيا وولف تأدبها فى «مذكراتها» ، وعبر لورانس عن احتقاره فى مقالات ورسائل ، وليفس أسماه «المتعب الوحشى» ، ونحن نجد إليوت وحده هو الذى التقى بلويس فى ١٩١٥ وذهب معه فى رحلة إلى فرنسا عام ١٩٢٠ ، وظل من المعجبين به رغم أنهما تشاجرا حول رفض مخطوطة للويس فى عام ١٩٢٥ غير أن إليوت واصل العلاقة الأريحية ، وفى عام ١٩٣٨ رسم لويس صورتين جميلتين لإليوت ، وبعد وفاة لويس كتب إليوت رثاء كله مديح (فى : هدسون ريفيو ، صيف ١٩٥٧ ، ص ١٦٧ - ١٧١) ، والأكثر حداثة أن لويس وجد معجبين ومدافعين جداً كان فى مقدمتهم هيوكنر فى ١٩٥٤ ، ولويس يستحق أن نردّه إلى وضع فى الجماعة التى تضم هيوم وباوند وإليوت ، ولكن يبدو من غير الملائم أن أعماله - التى تصل إلى حوالى خمسين مجلداً - يمكن أن تلقى الأهمية من إليوت أو باوند .

المصادر والمراجع

- *The Lion and the Fox* (1927). Cited as *LF.*
- *Time and Western Mon* (1927). Cited as *TWM.*
- *Paleface* (1929). Cited as *P.*
- *Men Without Art* (1934). Cited as *MA.*
- *Rude Assignment* (1950).
- *Letters,* ed. W. K. Rose (1963).
- *Wyndham Lewis on Art: Collected Writings, 1913-1956,* ed. Walther Michel and C. J. Fox (1969). Cited as *OA.*
- *Enemy Salvoes: Selected Literary Criticism,* ed. C. J. F.x, introduction by C. H. Sisson (1975). Cited as *ES.* Excellent.
- Hugh Kenner, *Wyndhom Lewis* (1954).
- Geoffrey Wagner, *Wyndham Lewis: Portrait of the Artist as the Enemy* (1957).
- William H. Pritchard. *Wyndham Lewis* (1968). Has a good chapter on criticism.
- "Wyndham Lewis," in *Profiles in Literature* (1972). Short extracts with commentary.
- Fredric Jameson. *Fobles of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as fascist* (1979).
- Jeffrey Meyers. *The Enemy: A Biography of Wyndham Lewis* (1980).

(٦)

ت . س . إليوت

يُعَدُّ ت . س . إليوت – بشكل كبير – أهم ناقد في القرن العشرين في العالم الناطق بالإنجليزية ، وتأثيره على ذوق عصره أكثر وضوحًا ، فقد عمل – أكثر مما عمل أحد آخر – على ترويج انحراف الحساسية عن ذوق (الجيورجيين)(١) ، وإعادة تقييم الحقب والشخصيات الكبيرة في تاريخ الشعر الإنجليزي ، وكان رد فعله أكثر قوة ضد الرومانسية وقد انتقد ملتون والتراث الملتوني ، وقد مجّد دانتي وكتاب الدراما اليعاقبة(٢) والشعراء الميتافيزيقيين(٣) ودريدن والرمزيين الفرنسيين باعتبار هذا «التراث بألف لام التعريف» للشعر العظيم ، ولكن إليوت – على الأقل – مساو في الأهمية بالنسبة لنظريته في الشعر ، وهي نظرية تدعم هذا الذوق الجديد والتي هي أكثر تماسكًا ونسقية عمّا سمح به معظم المعلقين وإليوت نفسه ، ومفهومه عن «الشعر اللاشخصي» ووصفه للسيرورة الإبداعية التي تتطلب «حساسية موحدة» ، ويجب أن تنتهي إلى «المعادل الموضوعي» وتبريره «للتراث» وخطاطيته الخاصة بتاريخ الشعر الإنجليزي كسيرورة تقضي إلى «تحلّل» حساسية موحدة أصيلة ، وتأكيده على «كمال الحديث العام المشترك» كلغة للشعر ومناقشته للعلاقة بين الأفكار والشعر تحت مصطلح «المعتقد» ، كل هذه الأمور هي أمور نقدية حاسمة ، والتي وجد لها إليوت صياغات يسهل تذكرها إن لم تكن حلولاً مقنعة دائمًا .

وأهمية إليوت كمُنَظِّر ملتبسة نوعًا من جرّاء إنكاره الدائم للاهتمام بعلم الجمال وقدرته على التفكير النسقي ، وهو يستطيع أن يقول إنه على دراية تامة جدًا «بعجزه عن الاستدلال العميق» ، ولهذا إنه ليست لديه «أية نظرية عامة خاصة به (هو)»

(١) ظهرت عام ١٩١٢ مختارات من الشعر المعاصر على يد جماعة منهم روبرت بروك ، وجون درينكروتر ، وهارولد مونرو ، وولفريد ، وليسون جيبسون ، وآخرون ، وهذه المختارات التي صدرت في خمسة مجلدات تباعًا حتى عام ١٩٢٢ تحتوي قصائد لروبرت بروك ووليم هـ . ديفيز و دي لامير وجون درينكرورتر وجون ماسفيلد وروبرت جريفر وچيمز الروي فلكر وغيرهم . (المترجم)

(٢) حركة درامية ازدهرت في عصر الملك چيمز الأول من ١٦٠٣ إلى ١٦٢٥ في إنجلترا ويقول الدكتور مجدي وهبة في (معجم مصطلحات الأدب) إن اسم چيمز الإنجليزي ترجمة ليعقوب العبري ؛ ومن هنا جاء تعبير اليعاقبة . (المترجم)

(٣) مصطلح طرحه الشاعر دريدن وتبناه جونسون كعلامة على الشعراء في القرن السابع عشر . (المترجم)

(جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ١٤٣) ، ويؤكد أن «التطرف فى التنظير بشأن طبيعة الشعر وماهية الشعر إن كانت هناك أية ماهية له تمتّان إلى دراسة علم الجمال وهما لا يهّمان الشاعر أو الناقد مع توصيفاتى المحددة» (ص ١٤٩ - ١٥٠) ، إنه لا يريد أن ينغمر فى «تأملات عن علم الجمال نظراً ولأنه ليست لديــه كفــاية أو اهتمــام بها» (ستولمان ، ر . و : «الوظيفة الاجتماعية للشعر» ، ص ١١٠ ؛ تم حذف هذا فى إعادة طبع كتابه «عن الشعر والشعراء») . ومن الصعب ألا نجد مثل هذا الانتقاص الذاتى والتباس الجهل والولع بالفنون بإفراط فى إنسان كرس سنين عمره للدراسة الاحترافية للفلسفة، وكانت أطروحته فى جامعة هارفارد عن ف . هـ . برادلى (نشرت بعنوان : المعرفة والتجربة فى فلسفة ف . هـ . برادلى ، ١٩٦٣) ، ومقالتان عن ليبنتز (فى مجلة «مونيست» ١٩١٦ ، وأعيد طبعهما مع الأطروحة) لابد أن تعد إسهامات كافية جداً فى الفلسفة بمعناها التقنّى ، لكن ليس مجرد التواضع هو الذى جعله يستهجن الاهتمام والاقتدار إلى إنشاء نظرية عامة ، إنها قناعة أصيلة بأن المسائل الكبرى هى وراء استطاعة العقل وأن المحاولات لتعريف الشعر يجب أن تفشل ، «إن النقد - بطبيعة الحال - لا يكتشف على الإطلاق ماهية الشعر ، بمعنى الوصول إلى تعريف دقيق» (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ١٦) ، إنه يؤمن بأنه «توجد أشياء قليلة تدعو للدهشة يمكن أن تقال عن الشعر ؛ ومن بين هذه الأشياء القليلة نجد أن معظمها يكون إما مزيفاً أو لا يقول شيئاً ذا دلالة» (مجلة كريتون ، العدد ١٣ «١٩٣٣ - ١٩٣٤» : ص ١٥٣) .

وبينما نجد أن هذا الشك فى علم الجمال الفلسفى المجرد يبدو أصيلاً بما فيه الكافية ؛ فإنه لا يجب أن يخفى حقيقة هى أن إليوت كان دائماً يعمل من أجل الوصول إلى نظرية عامة ، وهو منذ البدايات الأولى لرسالته كناقد كانت لديه نظرية كامنة فى خلفية عقله ، ويجب أن يعترف الإنسان بأنه توجد توترات معينة ، وبعض التناقضات فى مواقفه الكبرى ، ومسألة أن وجهة نظره أو على الأقل تأكيده ينحرف فى حدة هى مشكلات بعد (تحوله) مسألة لا يمكن إنكارها ، ولكن توجد استمرارية بين مقالاته المبكرة عن النقد والآراء التى عرضها فى المحاضرات الإضافية التى ألقاها فى سنوات ١٩١٦ - ١٩١٩ ، وهى أعظم بكثير مما جرى الاعتراف بها عادة (عن : شوتشارد : إليوت وهولم فى ١٩١٦») ، وعن بعض الشخصيات والمسائل غيّر

إليوت آراءه بين ١٩٢٢ و ١٩٢٥ ، لكن نظرياته - من الناحية الجوهرية - يمكن تناولها على أن بها أنموذجًا متماسكًا واضحًا رغم أن بعض التناقضات الداخلية تلوح . ومن الحق أنه لديه عادة تناول مشكلاته من عدة زوايا مختلفة ثم يستبعد المناقشة فجأة ويتناول مسائل متجزئة ويخفى أولا يحقق ترابطات داخلية أو يقطع بآراء عرضية دون برهنة ظاهرة أو تعزيز لها ، وطرح اقتباسات دون أن يستخلص أية نتائج منها ، ورغم إنكاراته المتأخرة من أن نقده هو «تصميم لبناء صرح نقدى هائل» (نقد الناقد ومقالات أخرى ، ص ١٤ ، ص ١٩) ، فإنها تتضمن بالفعل قراءة ككل وبالرجوع إلى سياق فى كل مثل ، وهو شيء أشبه بنسق يحدد أو يصف المسائل المحورية للنظرية الشعرية : إن إليوت قد يكون على حق فى الاستياء بل وحتى فى التحرر لنجاح العبارتين «تحلل الحساسية» و «المعادل الموضوعى» (نقد الناقد ومقالات أخرى ص ١٩ ، عن الشعر والشعراء ، ص ١٠٦) ، وهو يستطيع بضمير راض أن يدافع فى فترة مبكرة ترتد إلى رسالته الجامعية عن أن «الناقد الحق هو الذى يتجنب بشك وضع صيغ ، إنه يمتنع عن العبارات التى تتبدى وكأنها صحيحة حرفيًا . وهو لا يجد الواقعة فى أى موضع ، ويجد المقارنة دائمًا ، إن حقائقه هى حقائق التجربة وليست التقصى» (المعرفة والتجربة فى فلسفة ف . هـ . برادلى ص ١٦٤) ، وهو يستطيع أن يتلفظ بالإشارة «عن كلماتى التى ربما كتبتها منذ ثلاثين أو أربعين عامًا ويجرى اقتباسها كما لو كنت قد نطقت بها بالأمس» (نقد الناقد ومقالات أخرى ، ص ١٤) ، أو حتى ينقد كتاباته المبكرة من أجل «ملاحظة عابرة من الغطرسة ، من العنف ، من الاعتداد الواثق أو الفجاجة أو الوقاحة، تبجحّ الإنسان العادى المتحصّن وراء آلته الكاتبة أو استبعاد ثلاثة مقالات مع إعادة طبع «مقالات عن الدراما الاليزابيثية» (١٩١٦) باعتبارها «مثيرة للاضطراب من جراء تصلبها ومن جراء سهولة تأكيدها غير المؤهل الذى يشرف هنا وهناك على الوقاحة» (ص ٧ من التصدير) . ولكن ما من شيء يمكن أن يمنع الدارس من مسح كل عمل إليوت من خلال رؤية التماسك الباطنى والأنموذج المنقوش فى سجادة تفكيره . وهو سوف يسمح بتجاوزات بالنسبة لعادة إليوت أن يكتب لمناسبات خاصة ولدوريات ولمقتضيات المحاضرات والمداخل ولسياق المعضلات فى أوقات محددة ، بل أيضًا من أجل نظرية ناقصة عن النقد .

إن إليوت يفكر في نقده على أنه نقد شاعر «يحاول دائمًا أن يدافع عن نوع الشعر الذى يكتبه» (عن الشعر والشعراء ، ص ٢٦) ، ونقده – كما يؤكد – هو «ورشة نقد» (ص ١٠٧) ، «إنتاج ثانوى لورشتى الشعرية الخاصة» (ص ١٠٦) ، وتنظيره الخاص هو «ظاهرة ثانوية لذوقه (الخاص)» (نقد الناقد ومقالات أخرى ، ص ٢٠) ، وهذا التنظير – كما سوف أبين – لا يمكن أن يكن حقيقيًا لأن ذوق إليوت هو فى الغالب على علاقة واهنة مع نظريته ، إن المرء ليستطيع حتى أن يتحدث – أحيانًا – عن صراع بين الأيديولوجيا والأفضليات الأدبية القليلة رغم أنه يرى أنه «بالنسبة للحكم الأدبى نحن نحتاج إلى إن نكون واعين تمامًا بشيئين فى وقت واحد : (ما نحبه) و (ما يجب أن نحبه)» (مقالات قديمة وحديثة ، ص ١٠٩) ، ولكن فى الأغلب نجد إليوت يعمم من قناعته بأن نقده هو دفاع عن شعره (والذى هو فى جانب منه فى صف كل الشعراء – النقاد) ، وفى مناسبات يبدو أنه فى الأغلب ينسى أن هناك نقادًا آخرين غير الشعراء ، وهو يتأمل – على سبيل المثال – فى العلاقة بين الدراسة الأكاديمية والنقد بطرح تقابل بين الدارس «المهتم بفهم الرائعة فى بيئة مؤلفها» والبحث الذى «ينقّب عن (جدوى) شعر هذا الشاعر بالنسبة للشعراء الذين يكتبون اليوم : هل هو أو هل يمكن أن يكون قوة حية فى الشعر الإنجليزى الذى لم يُكْتب بعْد ؟ ومن ثم يمكننا أن نقول إن اهتمام الدارس هو بالدائم بينما الباحث يكون اهتمامه بما هو مباشر» (عن الشعر والشعراء ، ص ١٤٧) ، ولكن جعل النقد لا يفيد إلا فى الغايات المؤقتة بينما الدراسة الأكاديمية تفيد فيما هو دائم يبدو محصلة مشكوكًا فيها قائمة على ثنائية زائفة . وهذا يتخلل تأملات إليوت فى النقد .

إنّ إليوت يميزّ بين ثلاثة أنماط للنقد (بحث موجز عن نقد الشعر) : الأول هو ما يسمى النقد الإبداعى ، وهو حقًا «إبداع هزيل» وهو نقد يستخدمه باتر كأنموذج مثير للذعر ، والنقد التاريخى والأخلاقى ويمثله سنت بوف ، والنقد الحق ، النقد الشعرى، وإليوت يستبعد النقد الأول محتقرًا إياه حسب كلماته «ليس له شأن» ، وإليوت يعدّ آرثر سيمونز ووالتر باتر «فنانين غير كاملين» بحثًا عن إشباع غير شرعى للدوافع الإبداعية فى النقد . ومن الغريب – بما فيها الكفاية – أن إليوت فى عام ١٩٥٦ يعترف بأنه لا يتذكر «كتابًا واحدًا أو اسم ناقد واحد كممثل لنوع النقد الانطباعى الذى أثار

حفيظتى منذ ٣٦ عاماً» (عن الشعر والشعراء ، ص ١٠٨) ، والذى طرح (الحفيظة) فى سنة ١٩٢٣ بينما التعليقات على سيمونز وباتر ترجع إلى عام ١٩٢٠ .

والنمط الثانى ، النقد التاريخى ، هو – فى رأى إليوت – ليس حقًا نقدًا أدبيًا على الإطلاق ، وإن كان يلقى منه كثيرًا مديحًا من جانبه ، وأحيانًا يبدو أنه يزكّى كل نوع من أنواع الوقائعية . «إن الدراسة الأكاديمية – حتى فى أكثر أشكالها تواضعًا – لها حقوقها ... إن (الواقعة) لا يمكن أن تفسد الذوق» (مقالات مختارة ، ص ٣٣) . غير أن مداعبات إليوت للدارسين مثل هربرت جريرسون وو . ب . كرْ لا يجب أن تطمس حقيقة هى أنه يفصل الدراسة الأكاديمية عن النقد ، ومثل هؤلاء النقاد (حتى سنت بوف) يجب أن نسميهم مؤرخين أو فلاسفة أو أخلاقيين .

وهكذا نجد أن النقد الأصيل الوحيد هو نقد الشاعر – الناقد الذى «ينقد الشعر لكى يبدع الشعر» (الغابة المقدسة ، ص ١٤) ، وعلى أية حال فإن إليوت يعّدل بشكل ما من هذه العبارة ، إنه يعترف بأنه «ذات يوم كنت ميالاً إلى اتخاذ الموقف المتطرف وهو أن النقد (الوحيد) الجدير بالقراءة هو نقد النقاد الذين يمارسون – ويمارسون على نحو جيد – الفن الذى كتبوه» (مقالات مختارة ، ص ٣١) ، ولكنه – فيما بعد – طالب من الناقد – مجرد مطالبة – بأن تكون لديه بعض الخبرة فى تأليف الشعر ، إن الأمر هو مجرد «أن يكون هناك توقع من أن الناقد والفنان المبدع يجب على نحو متكرر أن يكونا شخصًا واحدًا» (الغابة المقدسة ، ص ١٤) ، وهو يحرف العبارة – حينئذ – بقوله إن الشعراء – النقاد وحدهم هم المفيدون للشعراء الآخرين ، ويكاد ألا يعبأ بأن النقد ليس مكتوبًا فحسب للشعراء ولاستخدامهم التطبيقى . وحتى العبارة القائلة «إن الناقد المهم هو الشخص المستغرق فى مشكلات الفن الحالية ، والذى يريد أن يحمل قوى الماضى لتتحمّل على هذه المشكلات» (الغابة المقدسة ، ص ٣٣) تبدو مقيّدة بشكل شديد ، ولكن هذا هو وصف يلائم سلسلة الشعراء النقاد الإنجليز : دريدن ، وجونسون ، وكولردج ، وماتيو أرنولد الذين يقول عنهم إليوت بشىء من التواضع الساخر : «إنه فى هذه الجماعة يجب أن أتعد على استحياء» (نقد الناقد ومقالات أخرى، ص ١٣) ، وإليوت لا يستثنى سوى حالة واحدة : أرسطو (الغابة المقدسة ، ص ٩-١٠، ص ١٤) الذى يعد نجاحه كصاحب نظرية وناقد مما لا يمكن تفسيره تمامًا فى خطاطية إليوت .

إن النقد – فى نظرية إليوت – يجرى تركه وليس أمامه ما يفعله إلا القليل ، إنه يرفض كلا التفسير والنقد الفقهى وإن كان يصعب أن نتبين كيف يمكن للنقد أن يعمل عمله بدون التفسير أو إصدار الحكم . إن التفسير لا يلوح له إلا على أنه تظاهر بنقل بصيرة ما إلى مؤلف آخر ؛ وهو ينحبح قائلاً «بدل الاستبصار فإنك تحصل على خيال» ، والتفسير لا يكون شرعيًا إلا «عندما لا يكون تفسيراً على الإطلاق ؛ بل مجرد تمكين القارئ من امتلاك حقائق كان بدونها مما لا يلتفت إليها» (مقالات مختارة ، ص ٣٢) أو حتى بشكل أكثر مبالغة يقال لنا إن «العمل الفنى كعمل فنى لا يمكن تفسيره : لا يوجد شىء يقتضى التفسير ... لأن المهمة الرئيسية (للتفسير) هى عرض وقائع تاريخية ليس من المفترض فى القارئ أن يعرفها» (ص ١٤٢) ، وعادة فإن استبعاد التفسير لصالح معلومة عن تعليق ليس هو كل شىء ؛ فإليوت بالأحرى يعبّر عن نزعة شكّيَّة عميقة بالنسبة لإمكانية أى تفسير مفرد أو ديمومة فى التاريخ . وفى فترة مبكرة هى فترة رسالته الأكاديمية يقول لنا إن «كل تفسير ، عبْر ما ربما يكون مصاحبًا بتفسير متناقض تناقضًا تامًا يجب تناوله ، وإعادة تفسيره بكل عقل مفكر وبكل حضارة» (المعرفة والتجربة فى فلسفة ف . هـ . برادلى ، ص ١٦٤) ، وفى فترة متأخرة فى عام ١٩٥٦ شك إليوت فيما إذا «كان مجرد تفسير واحد للقصيدة ككل يجب أن يكون صحيحًا» (عن الشعر والشعراء ، ص ١١٣) . وعلى أية حال فإن إليوت فى الممارسة قام بالكثير ليزكى المفسرين رغم أنه فى المقدمة الحافلة بالمدْح لكتاب «عجلة النار» (١٩٣٠) من تأليف ج . ولسون نايت يتحدث عن التفسير كشر ضرورى ، كبديل مؤقت ، كتعويض عن نواقصنا ، «إذا نحن عشنا (عمل شيكسبير) على نحو كامل فلن نحتاج إلى أى تفسير» (مدخل إلى ج . ويلسون نايت ، عجلة النار ، ص ١٩ من التصدير) ، وهذا هو المحصلة النهائية غير المجدية عند إليوت . إنها تبدو كما لو قلنا «إذا كنا الله فلن نحتاج إلى أى لاهوت» .

وبينما «قد يوجد فى كل تفسير جزء جوهرى من الخطأ» (مدخل إلى ج . ويلسون نايت ، عجلة النار ، ص ١٩ من التصدير) فإن الحكم ممنوع تمامًا ، «على الناقد ألا يفرض شيئًا ، ولا يجب أن يدلى بأحكام عما هو أسوأ أو ما هو أفضل» (الغابة المقدسة ، ص ١٠٧) ، إن الحكم يصدر من « (التوضيح) الذى يبدو أنه مختلف عن

(التفسير) بشكل ضبابى» . إن الناقد «يجب - بكل بساطة - أن يوضح ؛ والقارئ سوف يكون الحكم الصحيح لنفسه» (الغابة المقدسة ، ص ١٠) ، ولكن إليوت لا يمكن أن يكون قد قصد رفض كلا التفسير والنقد الفقهى بشكل حرفى ؛ بل هو يبدو بالأحرى أنه يحتج ضد التفسيرات الذاتية والمتعسفة وضد التراتب القطعى للمؤلفين . وهو يستطيع أن يبدى استياءه إزاء قراءة جوزيف مارجو ليس لقصيدته (أغنية العاشق بروفروك) فى مجموعة جون وين «تفسيرات» (١٩٥٥) ، وهو يستنكره على أنه يمت إلى «مدرسة الليمون المعصور فى النقد» (عن الشعر والشعراء ، ص ١١٣) ، وهو يتشكّى من أن «فك الماكينة إلى قطع» يبدّد متعته من القصائد التى يجرى تحليلها . (ص١١٤)، إنها شكوى قديمة يمكن تبريرها فى حالات خاصة لكن تجرى مواجهتها من جانب إليوت نفسه عندما تحدث فى السابق عن غرض النقد على أنه «العودة إلى العمل الفنى مع إدراك حسّى مُحَسَّن وكثف يسبب المزيد من المتعة الواعية» (الغابة المقدسة ، ص ١١ - ١٢) .

لكن تكريس الحكم والتراتبية إنما يؤمن بهما إليوت إيمانًا كاملاً ويتضح هذا فى الممارسة . إن التراتب والحكم هما سر نجاحه وتقبله كناقد ، إن الإنسان يريد أن يسمع أن كراشو[٤] كان «سيداً منهجيًا» وأن كيتس وشلى «يتدربان بإمكانيات هائلة متاحة لهما» (إلى الانسلوت أندروز ، ص ١٢٠) ، وأن كامبيون هو شاعر أعظم من هريك ، أو أن دريدن أعظم من بوب أو أنه بعد شيكسبير ، وأن مارلو وجونسون وتشابمان ينتمون إلى الطبقة الأولى من كتاب الدراما الإليزابثين واليعاقبة بينما ميدلتون وويبستر وتورنيور يأتون فى المرتبة الثانية وبومونت وفلتشر مع شيرلى فى المرتبة الثالثة ، والمقال عن فورد يذهب حينئذ إلى أنه يجب وضعه مع المجموعة الثالثة وإن كان أعلى قليلاً من بوفت وفلتشر (مقالات مختارة ، ص ٢٠٤) ، وبالنسبة للاستحسان لايمكن للمرء أن يكون أكثر تأكيداً من تسميه ميدلتون أو تميثلية (من يراعه) بحيث تتردد ثمانى مرات فى الصفحة نفسها (مقالات مختارة ، ص ١٦٩) .

(٤) ريتشارد كراشو (حوالى ١٦١٢ - ١٦٤٩) ابن واعظ إنجليزى دخل الكنيسة الكاثوليكية وتوجه إلى باريس ، مؤلفه الشعرى الرئيسى هو «خطوات إلى المعبد» (١٦٤٦) وهو قصائد دينية . (المترجم)

وأحيانًا يبدو إليوت أنه تبين أو على الأقل يتحمل صاحب النظرية عندما يعترف بأن «التأمل النقدى – شأن التأمل الفلسفى والبحث العلمى – يجب أن يكون حرًا يتّبع مساره هو الخاص» (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ١٤٣) ، ولكن إليوت – بصفة عامة – يجعل النقد تابعًا للإبداع : «إن النقد بحكم تعريفه هو (عن) شيء غير ذاته» (مقالات مختارة ، ص ٣٠) ، ولا يوجد نقد تلقائى الانطلاق ، لا يوجد نقد إبداعى ، رغم أنه حدث مرة (فى عام ١٩٢٦) وهو يستعرض محللاً الناقد الفنى هربرت ريد ورامون فرناندز عندما شعر بأن الوجود الخالص للأدب كان موضوع شك فقال : «إن التفرقة بين (الناقد) و (المبدع) ليست أمرًا مجديًا ... ففى عصرنا نجد أن العقول النقدية الأكبر قوة هى عقول فلسفية ، هى بإيجاز مبدعة فى مجال القيم» (مجلة كريتون ، العدد الرابع ، ص ٧٥١) . ولقد أخذ إليوت بمصطلح «مبدع القيم» والذى استخدمه دى جورمونت وصفًا للناقد سنت – بوف ، لكنه كان يتكلم عن الناقد العظيم ، الفيلسوف ، المنافح عن الفنون ، ولم يغير رأيه عن النقد الذى «يرفع الشعار» أو النقد «الإبداعى» .

لقد أكد إليوت على استخدام النقد للشاعر ، وأكد شكّه فى قيمة علم الجمال ، والتفسير يتضمن مفهومًا عن معنى العمل الفنى على أنه شيء متروك للقارئ ، شيء غير محدد بل حتى هو شيء مفلات مفكك . «إنَّ قصيدة ما قد تبدو أنها تعنى أشياء مختلفة للقراء المختلفين ، وكل هذه المعانى قد تكون مختلفة عما كان يعتقد المؤلف بما يقصده» (عن الشعر والشعراء ، ص ٣٠) . «قد يختلف تفسير القارئ عن تفسير المؤلف ويكون صادقًا على قدم المساواة ، بل حتى يمكن أن يكون أفضل» (ص ٣١) ، ويقول لنا نفيل كوجهل عن رد فعل إليوت على كل هذا : لقد «اندهش» إزاء هذا العمل حيث إنه يأتى عكس تفسيره ، زيادة على ذلك لقد «تقبل» هذا العمل . وبالنسبة للتساؤل القائل «لكن لو كان المعنيان متناقضين أفلن يكون أحدهما على حق والآخر على خطأ ؟ ألن يكون المؤلف على حق ؟» فرد إليوت قائلاً : «ليس بالضرورة هل تظن هذا ؟ لماذا يكون أى منهما مخطئًا ؟»[٥] وهذا الرأى يعزّز نظرية إليوت المجردة ،

(٥) ريتشارد مارس وتامبيموتو : ت . س . إليوت «مجموعة أبحاث» (١٩٤٩) ، ص ٨٦ .

انسلاخ العمل عن نفس المؤلف رفض «المغالطة الغرضية» ويقرّ بسيرورة التاريخ التى تغيّرت وأثرت معنى الأعمال الفنية . إن إليوت لعلى حق فى أنه لا يريد أن يفقد هذا التراكم من المعنى : ولقد تكلم كلامًا طيبًا عن المستويات المتعددة للمعنى» (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ١٥٣) ، حيث إن شيكسبير يستطيع بل إنّه هيمن على طبقات جمهوره المختلفة ، ومع هذا لا يبدو أنه يرى أن الفصل بين العمل والجمهور لا يمكن أن يكون كاملاً ، وأنه تبقى مشكلة (صوابيّة) التفسير التى لا يمكن إنكارها أو التنصّل منها فى كثير من النقد الحديث ، والفوضى الظاهرة المسموح بها فى نظرية إليوت فى النقد تأتى بقوة عكس محاولته تدعيم تصور التراث بمعايير موضوعية ، وقناعته الأساسية بأننا «يجب أن نفترض - إذا كان علينا أن نتحدث عن الشعر أصلاً- أنه توجد هرمية شعرية مطلقة، ونحن نترك فى خلفية عقولنا بقية نهاية للعالم ، يوم دينونة نهائى حيث يتجمع الشعراء فى تراثهم وطبقاتهم ، وعلى المدى الطويل هناك أعظم وأدنى بشكل مطلق» (تكريم جون دنْ بإشراف تيودورسبنسر ، ص ٥) ، ولكننا فى تأملات إليوت المتناثرة عن نظرية النقد لا نجد إلا القليل لما كان مشغولا به فى نفسه بنجاح شديد وفى رسالته لتغيير ذوق العصر وتحديد وتقييم ما هو كلاسيكى وفى «السعى العام للحكم الحق» (مقالات مختارة ، ص ٢٥) ، ووصف السيرورة الإبداعية نفسها على أنها حدث مجرد غير شخصى .

ويبدو أن تصور إليوت هو على هذا النحو : إن العمل الفنى واقع «فى مكان ما بين الكاتب والقارئ ؛ إن له حقيقة ليست بكل بساطة حقيقة ما يحاول الكاتب أن (يعبر عنه) أو تجربته فى كتابته أو تجربة القارئ أو الكاتب كقارئ» (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ٣٠) . إن القصيدة «بمعنى ما من المعانى لها حياتها الخاصة ... والشعور أو الانفعال أو الرؤية الناجمة من القصيدة شىء مختلف عن الشعور أو الانفعال أو الرؤية فى عقل الشاعر» (١٩٢٨ تصدير لكتاب الغابة المقدسة ص ١٠) ، «إن الاختلاف بين الفن والحادثة هو اختلاف مطلق دائمًا» (مقالات مختارة ، ص ١٩)، إن هناك هوة بين التجربة الفردية والقصيدة وهى تنفتح ويترتب على ذلك . إن السيرورة السيكولوجية وراء القصيدة لا يمكن أن تكون معياراً للحكم على الشعر ، «إنك لا تستطيع أن تجد اختباراً يقينياً للشعر ، اختباراً به يمكنك أن تميز بين الشعر ومجرد النظم الجيد ، بالرجوع

إلى الوقائع الحادثة المزعومة فى عقل الشاعر» (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ١٤٠) ، ويعترف إليوت بأن الطريقة التى يكتب بها الشعر لا تشكل أى مفتاح لقيمته» (ص ١٤٦) وتتبّع القصيدة إلى أصلها لا يجرى تشجيعه حيث إن هذا «ليست له علاقة بالقصيدة ولا يلقى أى ضوء عليها» (عن الشعر والشعراء ، ص ٩٩) ، وإن الإبداع يتأتّى «عندما يكون قد حدث شىء جديد ، شىء لا يمكن تفسيره بالمرة (بأى شىء كان من قبل) » (ص ١١٢) ؛ ومن ثمّ فإن النقد القائم على السيرة يعد مما ليس له صلة بالموضوع . وكتاب « الطريق إلى زانادو» من تأليف لوويس – وقد جرى تناوله بشكل غريب تمامًا على أنه جدادة فى عام ١٩٥٦ – قد جرى استبعاده على أنه «تفسير وفق الأصول» فى شذرات كولردج للقراءة التى تقدم الشعر «على أنه سر كما هو الحادث بالفعل للأبد» (عن الشعر والشعراء ، ص ١٠٨) . إن الشعر هكذا ليس «التدفق التلقائى للمشاعر القوية» ، إنه قد يكون عرض شىء بعيدًا تمامًا عن تجارب الشاعر الشخصية . «إن الانفعالات التى لم يمارسها إطلاقًا ستفيد فى تحوله وكذلك بالنسبة للمألوفة له» (مقالات مختارة ، ص ٢١ ؛ عن مقالات قديمة وحديثة ، ص ١٨١).

ومن هنا يصل إليوت إلى نظريته المجردة غير الشخصية للشعر ، وهو يقول فى فقرة غالبًا ما يجرى اقتباسها : «الشعر ليس انقلابًا تحوليًا للانفعال ، بل هو هروب من الانفعال ، إنه ليس التعبير عن الشخصية ، بل هو هروب من الشخصية» (مقالات مختارة ، ص ٢١) ، «وكلما ازداد الفنان كمالاً انفصل تمامًا فى داخله الإنسان الذى يعانى والعقل الذى يبدع ؛ وازداد العقل كمالاً فيهضم ويبدل العواطف التى هى مادته» (ص ١٨) ، وهذه الأقوال سبق أن قالها فى مقاله «التراث والألمعية الفردية» وذلك بمقارنة عقل الشاعر «بشريط من البلاتين» الذى يفيد فى تكوين حامض الكبريتيك من غازين لكنه هو نفسه لا يتأثر ويظل «عاطلاً ومحاديًا ولا يتغير» (ص ١٨) ، ولكن من المؤكد أن هذه الاستعارة الشهيرة لا يجب أن نشتط بها كثيرًا ، وإليوت نفسه فيما بعد فكّر فى أنها «أمثولة مشكوكًا فيها» (بعد آلهة غريبة : تمهيد للهرطقة الحديثة ، ص١١٥) إن إليوت لم يكن يفكر فى الشاعر على أنه (مجرد حافز) ، مجرد وسيط سلبى تمامًا، وإن كان فى فقرة أخرى يرفض رد الشعر إلى أن يكون لسان عصره ، رده إلى مجرد وثيقة اجتماعية ، إنه يتراجع فى أنه «فى أعظم شعر توجد دائمًا إشارة إلى شىء

مجاوز ، شىء فى علاقة لا يزيد فيها المؤلف عن أن يكون الوسيط السلبى (إن لم يكن نقياً دائماً» (مجلة كريتوريون ، العدد ١٢ ، ص ٧٧) ، وفى المدة نفسها التى كتب فيها «التراث والألمعية الفردية» تنحرف الاستعارة إلى هضم التجربة وتبديلها ، إن تجرّد الشاعر عما هو شخصى يجب - كما يبدو - أن نأخذه على أن الشعر ليس نسخاً مباشراً للتجربة ، لكن هذا لا يعنى أن القصيدة خالية مما هو شخصى ، فى معظمها توجد خصائص فراسية : وإلا فلن نتمكن من التمييز بين الأعمال الخاصة بالمؤلفين المختلفين ولا نستطيع أن نتحدث عن صفة (شيكسبيرية) أو صفة (كيتسية) نسبة للشاعر جون كيتس ، ويعدّل إليوت رأيه نفسه عندما يتبين أن «الشاعر يعبر عن شخصيته على نحو غير مباشر من خلال التركيز على عمله الذى هو عمل بالمعنى نفسه لعمل آلة فاعلة أو تشكيل جرّة أو صُنع رجل منضدة» (مقالات مختارة ، ص ١١٤) ، تنازل بسيط وإلا حال دون عبقريتنا فى اكتشاف شخصية صانع الآلة أو رجل المنضدة أو حتى الجرّة .

ولكننا نجد نقد إليوت فى التطبيق يستخدم فى الغالب معيار الشخصية ، وهى شخصية ليست - بطبيعة الحال - الشخصية الراوية التجريبية ، بل أنموذج الشخصية الصادرة من العمل نفسه ، إنه يقيم كيان العمل الذى يظهر نموذجاً ، «الشخصية المنقوشة فى السجادة» على حد تعبير هنرى چيمز على نحو أكبر بكثير مما يقيم العمل الذى هو متقطع بشكل محض ، الذى هو مجرد سلسلة من الأعمال غير المترابطة يقول : «هناك علاقة بين تمثيليات شيكسبير المختلفة إذا ما أخذناها بالترتيب ، إنها عمل سنوات من المغامرة حتى بتفسير فردى واحد لأنموذج منقوش فى سجادة شيكسبير» (مقالات مختارة ، ص ٢٣١) . فإذا كان هذا الأنموذج هو أنموذج التطور الشخصى فإنه ينجم عن فقرة أخرى : «إن الأنموذج الذى يطرحه شيكسبير هو أنموذج التطور المستمر من البداية حتى النهاية ؛ إنه تطور نجد فيه أن كلا اختيار الموضوع والتقنية الدرامية والنظْم فى كل تمثيلية يبدو أنها قد تحددت بتزايد وفق حالة شكسبير من المشاعر ، وفق المرحلة الخاصة لنضجه الانفعالى مع الزمن» (ص ٩٣) ويجرى تقدير كتاب الدراما الإليزابيثيين[٦] فى إطار الشخصية وهو يرتبهم بحيث

(٦) فى الفترة من ١٥٨٠ إلى حوالى ١٦٢٠ فى عهد الملكة إليزابيث الأولى (١٥٥٨ - ١٦٠٣) . (المترجم)

يأتى شيكسبير فى القمة ويتبعه - بترتيب محكم - مالرو وجونسون وتشابمان وميدلتون وويستر وفورد وفلتشر ، ونفس المعيار ينطبق - بالضبط - على الشعر الغنائى فى العصر ، ويطرح إليوت تقابلاً بين هريك وكامبيون وهو يعترف بأننا من هريك «نحصل على شعور بشخصية موحدة» لا نحصل عليها من عمل كامبيون . ومع هذا فإن إليوت يعتقد أن كامبيون هو شاعر أعظم لأنه «حِرَفِى أكثر اكتمـــالاً بشكل كبير» عن هــريك (عن الشعر والشعراء ، ص ٤٦) ، ويبدو أن الشخصية هى معيار واحد فحسب وليست بالضرورة هى المعيار الحاسم .

وأحيانًا نجد أن إليوت يبدو أنه يعارض تمامًا التأكيد على التجريد بالنسبة للشخصية ، فهناك فقرات عند إليوت تغزو الفن إلى تأثير «تطهيرى» لمعاناة المؤلف الشخصية ، ويقال لنا حتى «إننا جميعًا علينا أن نختار الموضوع مهما يكن والذى يسمح (للشاعر) انطلاقًا بأقصى قوة سحرية» (تصدير لماريان مور ، قصائد مختارة لماريان مور ، ص ٩ من هذا التصدير) وهى جملة يبدو أنها تنسب للفن تطهيراً من شىء مشين سرى ، وهو فى مواضع أخرى يتحدث عن الشاعر على أنه «واقع تحت نير عليه أن يتفلّت منه ؛ لكى يتمكن من الحصول على راحة وتخفف» ، وهو يصف «لحظة الاستنفاد ، الاسترضاء ، والتحلل من التبعة ، وشيئًا هو أشبه ما يكون بالإفناء والذى هو فى ذاته مما لا يمكن وصفه» (عن الشعر والشعراء ، ص ١٩٨) . ويكاد يكون هذا فى الإطار الجنسى ، وهى فقرة تكرر إلْمَاحًا مبكراً جداً إلى ما لدى الشاعر من «انشغال مؤلم وغير سار ، إنها تضحية الرجل من أجل العمل ، إنها نوع من الموت» (أثينايوم ، ٢٥ يونيو ١٩٠٢ ، ص ٨٤٢) ، وفى أحيان أخرى يتحدث إليوت عن «أشكال الكرب الشخصية والخاصة» التى يجب أن يناضلها الشاعر ليحولها إلى «شىء غنى وغريب ، شىء كلّى وغير شخصى» (مقالات مختارة ، ص ١٣٧) ، ويبدو أنه قد نسى الفقرة التى أوردناها من قبل والتى تعترف بأن هذه الانفعالات لا يمكن معايشتها إلاّ فى التخيل ، وفى أحيان ثالثة يتجاهل إليوت أشكال الكرب الشخصية ويقرر صراحة أن «الشاعر يتعذب أساسًا بالحاجة إلى كتابة قصيدة» (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ١٣٨) ، وبينما نجد أن بعض هذه الأقوال واضح أنه لا يمكن التوفيق بينها فإن إليوت - بصفة عامة - يصر على أن هناك (بالفعل) نوعًا من النزعة

المجردة عن الشخصية وأن الشاعر «وهو خارج التجربة الشخصية المكثفة قادر على التعبير عن حقيقة عامة ، وهو يستبقى كل خصوصية تجريبية ، ليجعل منها رمزًا عامًا» (عن الشعر والشعراء ، ص ٢٥٢) . إن الشعر هو دائمًا تحويل للانفعال ، مهما يكن شخصيًا أصلاً .

ولقد قام إليوت بعدة محاولات ليصف هذا الفارق بين الانفعال فى الحياة أو الانفعال الذى يتحول إلى فن ، وأحيانًا يفرق بين الانفعالات والمشاعر (مقالات مختارة ، ص ١٨) ، لكنه يستخدم التعبيرين بالتبادل وإن كان - بصفة عامة - يعنى (بالانفعال) شيئًا شخصيًا خالصًا ، شيئًا غير عقلى ، شيئًا غامضًا ، شيئًا مبهما ، بينما (الوجدان) هو شىء متفش ، شىء عينى ، شىء دقيق ، يكاد يكون بمعنى الإحساس أو الإدراك الحسى ، وهذا انحراف عن الفقرة التى تقول : «إن الشاعر العظيم قد يتكون بدون الاستخدام المباشر لأى انفعال مهما يكن . إنه يتألف من الوجدان فقط» (ص ١٨) وثناؤه على المقطع السادس والعشرين (قصة يوليسيس) من (الجحيم) لدانتى لأنه «لا يوجد أى اعتماد مباشر على الانفعال» (ص ١٩) يبدو أنه يتضمن هذا الاستخدام المقيد للمصطلح ، ولكن إليوت فى موضع آخر يجد «انفعالاً بنّاء» فى فقرة من «تراجيديا المنتقم» لتورنيور ، إنها تعكس «النغمة السائدة» للتمثيلية ، وهذه النغمة «ترجع إلى واقعة هى أنّ عددًا من الوجدانات الطافية لهى على صلة بهذا الانفعال وليس بأية بداهة سطحية قد ارتبطت بها لتعطينا انفعالاً فنيًا جديدًا» (ص ٢٠) ، «الانفعال الفنى» وفى موضع آخر «الانفعال الدال» (ص ٢٢) هما صورتان أخريان لنفس الرأى الذى يذهب إلى أنه فى داخل الشعر نجد أن الانفعال هو شىء مركب بينما قد يكون الانفعال الشخصى «بسيطًا ، فجًا ، ومسطحًا» . إن تعقّد الانفعال الفنى لا يجب - لهذا - خلطه بتعقد الانفعال الحياتى ، إن الفنان ليس فى حاجة إلى مزيد من الانفعالات الجديدة ، بل هو يحتاج بالأحرى إلى أن يعبر عن الانفعالات القديمة بشكل مركّب ومركّز ، وإليوت يمتدح نُظم إزرا باوند ؛ لأنه «دائمًا محدد وعنى لأن لديه دائمًا انفعالاً محددًا وراءه» (نقد الناقد ومقالات أخرى ، ص ١٧٠) تجرى تسمية «الكوميديا الإلهية» لدانتى بأنها «بناء انفعالى... مجال منظم من الانفعالات الإنسانية» (الغابة المقدسة ، ص ١٥٢) ويجرى نقد ما سينجز لأنه «لا يتناول الانفعالات بل يتناول

التجريدات الاجتماعية للانفعالات» (مقالات مختارة ، ص ٢٥١) بل وحتى فالستاف تجرى مقارنته بشخوص جونسون ويجرى وصفه على أنه «ربما كان مثل الشخوص التراجيدية العظيمة لابد أنه النسل الأعمق للوجدانات والتى يقل استيعابها» (مقالات مختارة ، ص ١٥٨) .

وهذه الفقرات المتناقضة فى الغالب أو على الأقل - المتذبذبة والتى تتناثر أحياناً بغموض - يبدو أنها توحى بأن مفهوم إليوت عن الشعر هو مفهوم انفعالى خالص فى كلا أصله فى عقل الشاعر وتأثيره على القارئ ، وهنا نجد أن رسالة إليوت العلمية عن ف . هـ . برادلى تصبح حاسمة لفهم وجهات نظره ، لقد تقبل إليوت آنذاك الأهداف الأساسية لفلسفة برادلى وإن كان قد انتقدها بشأن بعض النقاط وعدّ لها فى اتجاه يكمن خير وصف له بأنه «الواقعية» (بالمعنى الفلسفى) أو حتى «السلوكية» . وإليوت فى رسالته العلمية برفض علم النفس ومبحث المعرفة كلية وهو يشكك فى الكوجيتو الديكارتى والمعرفة والوعى الذاتى . والأمر على نحو ما نثره فى مقاله «التراث والألمعية الفردية» : «إننى أناضل لكى أهاجم النظرية الميتافيزيقية عن الوحدة الجوهرية للنفس» (مقالات مختارة ، ص ١٩) ، وهو فى رسالته العلمية يحل محل الكوجتو الديكارتى أو الذات الكانتية ما لدى برادلى من «التجربة المباشرة» التى تسبق أى انقسام بين الذات والموضوع ، ومن ثم نسبق أى شىء يكون أية حالة شخصية للعقل ، أى انفعال شخصى ، ولكن إليوت فى نقده يتجنب مصطلح «التجربة المباشرة» ويحل محلّه (كما يفعل برادلى بالفعل) «الوجدان» أو «الحساسية» ، إن الشاعر يصبح الإنسان الذى يعود إلى هذه التجربة المباشرة الأصلية ، يعود إلى حساسية موحدة بجعل وجدانه يتموضع . إن الوجدان والموضوع لا يمكن تمييزهما ، على الأقل من ناحية المنشأ ، وعند برادلى وفى رسالة إليوت العلمية نجد أن هذه الحالة الأصلية للتجربة المباشرة التى لم تنقسم إلا مؤخراً إلى ذات وموضوع هى سيرورة تنطبق على كل الكائنات البشرية» . وفى نظرية إليوت النقدية المتأخرة تصبح وصفًا للسيرورة الشعرية ، وفى معظم الحالات للسيرورة الشعرية المثالية ، يجب على الشاعر أن تكون لديه حساسية موحّدة ، يجب عليه أن ينتقل من الوجدان إلى الموضوع كما لو لم تكن هناك أية تفرقة بينهما ، والشعراء العظام قد حققوا هذا ، ويستطيع إليوت أن يعرب عن تاريخ للشعر الإنجليزى ، على افتراض أن هذه الحساسية الموحدة تنقسم عند نقاط يعدها بداية

تفسخ الشعر الإنجليزى وأنه يستطيع أن يبتكر برنامجًا لإقرار هذه الوحدة الأصلية ، ولقد توصّل إليوت إلى هذا الرأى بمدة طويلة قبل أن تظهر الصيغتان الشهيرتان «تفكك الحساسية» و «المعادل الموضوعى» ، والرسالة العلمية تعطينًا مفتاحًا بدون التطبيق على الأدب وإن كانت هناك فقرة تناقش الوجدان عند رؤية رسم جميل : «إذا كنا نشتط بعيدًا بما فيه الكفاية فإن وجداننا هو كل وهو ليس وجداننا (نحن) بمعنى ما من المعانى» (المعرفة والتجربة فى فلسفة ف . هـ . برادلى ، ص ٢٠) ، ويأخذ إليوت - وهذا غير مفهوم بالنسبة لى - بالرأى الذى يذهب إلى أنه «طالما أن أشكال الوجدان هى أشياء أصلاً فإنها توجد على قدم المساواة كالأشياء الأخرى ، إنها عامة بالمثل ، وهى بالمثل مستقلة عن الوعى ، وهى معروفة وهى نفسها لا تعرف ، وطالما أن أشكال الوجدان مشعور بها فحسْب فإنها لا تكون ذاتية ولا تكون موضوعية» (ص ٢٤) ، وإليوت - لمزيد من أجل غرضنا - يؤكد أن «التفرقة بين الوجدان والشىء لا يمكن أن تتم بالعلم» (ص ٢٧) ؛ لأن «التجربة المباشرة» تنتفى عنها العلاقة» وهى أكثر اتساعًا من الوعى (ص ٢٨) . إن الموضوع والوجدان متوحدان ، والوجدان بعيدًا تمامًا عن الوجدان الشخصى . وفى تصدير عام ١٩٢٨ لكتاب (الغابة المقدسة) نجد أن «الوجدان أو الانفعال أو الرؤية الناجمة من القصيدة» هى «فى خط واحد متواصل على نحو تغايرى بالتبادل» : «إنها شىء مختلف عن الوجدان أو الانفعال أو الرؤية فى عقل الشاعر» (ص ١٠ من التصدير) ، وإليوت ينوّع على هذا الموضوع بدون أن يستخدم مصطلح «انفصام الحساسية» أو «المعادل الموضوعى» ، وهكذا نجد إليوت فى عام ١٩٢٦ يضع تقابلاً بين (انفعال) لانسلوت أندروز والذى هو «ليس شخصيًا» ، فهو مستثار بالكلية من موضوع التأمل بحيث يكون مكافئًا له» وبين الشاعر دَنْ والذى هو الذى «يجد دائمًا موضوعًا يكون ملائمًا لوجداناته» . إن أندروز هو رجل «مستغرق بالكلية فى الموضوع ومن ثمّ يستجيب بالانفعال المكافىء» بينما دَنْ هو «شخصية» مواعظها هى «وسيلة للتعبير الذاتى» (مقالات مختارة ، ص ٣٢٧) . ولقد غير إليوت رأيه فى دَنْ ، ففى عام ١٩١٧ قابله بدوستويفسكى ووردزورث كمثالين على الكتاب الذين «يلحقون أقوى الانفعالات بعلامات محددة» عند دوستويفسكى نجد أن «الانفعال ينفصم فى حشد من التفاصيل الحسية» ؛ وعند وردزورث فإن «الانفعال هو الموضوع وليس الحياة الإنسانية» ، «ومع شعراء بعينهم - دَنْ على سبيل المثال - فإن الانفعال هو انفعال

إنسـانى بشكـل قـاطع ، هو مـجـرد الإمـساك بالشـىء لكى يمكن التـعبـير عنـه» (إجو إيست ، العدد الرابع ، ص ١١٨) ، والنظرية وراء هذه الفقرة المحيِّرَة تفترض أن (الانفعال) الذى هو بشكل ما منفصم عن شخصية الشاعر هو إنسانى بل يفترض فيه أنه «إنسـانى على نحـو شـمـولى» ، وأنه يلتـقط الموضـوع لكى يعـبـر عن ذاته (ذات الانفعال) لا الشـاعر ، والسيرورة تبدو غـامـضـة ، ولكن الإبداع كله على هذا النحو ، وليس فى شعر إليوت فقط .

إن الحساسية الموحدة – والتى فى الفقرات المذكورة – قد وردت وهى تتوحد مع التجربة المباشرة أو الوجدان ، وهى توصف فى التطورات الأخرى على أنها كل عقل الإنسـان ، على أنهـا تحـتوى كـلا الفكر والوجـدان ، إن الأفكار تلج فى الأدب ، وهى بالنسبة لإليوت أحد المصادر الرئيسية للشعر ، وبطبيعة الحال إن هذه الأفكار لا تستطيع أن تـبقى مـجرد عـقـائد فلسـفية ، مـجرد عـبارات تجـريـدية . «إن الشـعـر يمكن النفاذ فيه من خلال فكرة فلسفية ، وهو يستطيع أن يتناول هذه الفكرة عندما نصل إلى نقطة التقبل المباشر ، عندما تصبح فى معظمها تعديلاً فيزيائيًا» (الغابة المقدسة ، ص١٤٧) . إن تعبير «تعديل فيزيائى» تبدو نثرًا بديلاً عن (الإحساس) ، وبالفعل نجد أن إليوت إما بسبب فشله فى التـمييز بين المعنيين أو عمدًا ي ـ ـل التبـاس تعبـير (الحـسـاسـيـة) ويتـصـور هذا الدمج للفكر والوجـدان على أنه كافئ لدمج الفكر والإحساس . وإن الشعراء الميتافيزيقيين يمثلون هذا الدمج بشكل كامل ، وهو يجد عند تشامان «استيعابًا حسيًا مباشرًا للفكر أو توليدًا للفكر فى الوجدان وهذا هو بالضبط ما نجده عند دَنْ (مقالات مختارة ، ص ٢٧٢) . «إن الفكر بالنسبة لدَنْ كان تجربة ، إن الفكر يعدّل حساسيته» . وفى المقابل «نجد أن تنيسون وبروانتج شاعران ، وهما يفكران؛ لكنهـمـا لا يشـعـران بفكرهمـا على نحـو مـبـاشـر على أنه أريـج وردة» . (مقـالات مـخـتـارة ، ص ٢٧٣) . إن نثـر العبـارة قد انحـرف : إن «أريج وردة» إنما يستغل التباس الكلمة الإنجليزية (يشعر) «إن الشاعر يجب أن يشعر وأن يحسّ فكرة ، ولكنه فى مـوضـع آخـره نجـد أن التـأكـيـد ليس على وحـدة الوجـدان والفكر بل عـلى الإدراك الحسى وخاصة على الرؤية ، والثناء على دانتى – فى جانب منه على الأقـل – هو ثناء على نجاحه فى تمثل الأفكار فى رؤيته ، «إن دانتى – أكثر من أى شـاعر آخر –

قد نجح فى التعامل مع فلسفته ، لا كنظرية - بالمعنى الحديث لا اليونانى لتلك الكلمة - أو كتعليقه أو تأمله، ولكن فى إطار شىء (مدرك حسيًا)» (الغابة المقدسة ، ص ١٥٥) . إن دمج العقل والانفعال أو التحول إلى الرؤية الخالصة ما هى إلا إطارات أولية لوصف سيرورة تمثل الأفكار والعقائد والفلسفات فى الشعر فى حساسية موحدة تشبع حنين إليوت والإنسان إلى الكلية والتكامل .

إن الاندماج المثالى للعقل والانفعال يصبح نواة رؤية إليوت لتاريخ الشعر الإنجليزى وخطاطية وجد لها عبارة «انفصام الحساسية» (مقالات مختارة ، ص ٢٧٤) بإيماء من تحليل دى جورمونت(٧) لعقل لافورج(٨) (بروميناد ليتريره ، العدد الأول ، ص ١٠٥-١٠٦) ، ولكى نضع الأمر فى إطار بسيط نقول : إن الشعراء حتى القرن السابع عشر فكروا وشعروا ورأووا فى كل موحد ، ولكن حدث فى القرن السابع عشر انقسام مميت ؛ فبعد انتصار العقلانية العلمية قام الشعراء بالتفكير فقط (كما فعلوا فى القرن الثامن عشر) ، ومع رد الفعل الرومانسى قاموا بالشعور فقط ، وفى أواخر القرن التاسع عشر يبدو أن هناك - فى خطاطية إليوت - عودة إلى التفكير أو بالأحرى إلى خلط - وليس دمجا - الفكر والوجدان والذى يسميه إليوت باستهجان (اجترارا) ، وما نحتاج إليه اليوم هو إعادة تكامل (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ٨٤ - ٨٥) ، ولقد اقترح إليوت فى البداية أن هذا الانقسام «قد تزايد من جراء تأثير الشاعرين الأكثر قوة فى العصر وهما ملتون ودريدن» (مقالات مختارة ، ص ٢٧٤) ، ولكنه فيما بعد تبين له أن السيرورة أكثر تعقيداً وعمقًا ولا يمكن اعتبارها فى الأطروحة الأدبية الخالصة فحسب ، «يجب أن نبحث عن الأسباب فى أوروبا وليس فى إنجلترا وحدها» (عن الشعر والشعراء ، ص ١٥٣) هذه هى الخلاصة الحذرة التى تبدو على أنها الأقرب للحقيقة عن محاولات الآخرين من أمثال كلينث بروكس بتحميل الانفصام على هوبز أو ل . س . نايتس(٩) لنجده أولاً فى بيكون ، ويمكن للمرء أن يشك كما اقتراح

(٧) ريميه دى جورمونت (١٨٥٨ - ١٩١٥) كاتب فرنسى روائى وكاتب نثرى ، له كتاب عن الحب . (المترجم)

(٨) جول لافورج (١٨٦٠ - ١٨٨٧) شاعر فرنسى من أتباع النزعة الرمزية ، وهو أستاذ فى فن السخرية الغنائية . (المترجم)

(٩) ليونيل تشارلز نايتس (١٩٠٦ -) ناقد إنجليزى درس فى جامعة كمبردج اشتهر ، بمقاله «كم عدد الأطفال لدى السيدة ماكبث» (١٩٣٣) . (المترجم)

فرانك كرمود (فى كتابه : «الصورة الرومانسية) ، ما إذا كان القرن السابع عشر كان نقطة تحول أو حتى بالأحرى أن مثل هذه السيرورة قد حدثت أصلاً .

وفى محاضرات كلارك غير المنشورة (١٩٢٦) - استناداً إلى تقرير حديث[١٠]- أرجع إليوت الانفصام المفترض إلى عصر دانتى وكافا لكانتى . إن الفكرة نفسها هى فكرة قديمة ، وفى جدال حول توقعات إليوت التخطيطية ترجع إلى الوراء حيث محاضرات سير جوشوا رينولدز ، وإن قائمة طويلة من الشعراء والنقاد فى القرن التاسع عشر يمكن جمعْها تقول الشىء نفسه[١١] ، والفكرة ليست قاصرة على التراث الإنجليزى ، ونجد أن ليشتنبرج حكيم القرن التاسع عشر رجع إلى قول لأديسون : «الرجل الشامل يجب أن يتحرك فى التو» ، ومع أوائل ١٩٠٠ اقتبس هوجو فون هو فمنستال تعبير أديسون على أنه يشكل مثاله الكلاسيكى[١٢] .

ولكن بينما كان إليوت يتحدث عن حساسية موحّدة ، عن وحدة الفكر والوجدان ، فإنه لا يزال يصر على أن الشعر ليس معرفة أو حتى نوعًا من المعرفة ، إن الشاعر ليس فيلسوفًا وليس مفكراً . وهناك فقرة شهيرة تقول «فى الحقيقة فإنه لا شيكسبير ولا دانتى قد قام بتفكير حقيقى» (مقالات مختارة ، ص ١٣٦) . ولابد أن إليوت يعنى أن الشاعر لا يتفلسف بأية طريقة نسقية ، بل إنه يذهب أبعد فينكر إمكانية خالصة لوجود الفيلسوف – الشاعر ، «لكى يكون الشاعر فيلسوفًا أيضًا عليه أن يكون أصلاً رجلين ؛ إننى لا أستطيع أن أفكر فى أى مثل عن هذا من خلال الشيزوفرينيا ، كما أننى لا أستطيع أن أرى أى شىء نجنيه من وراء هذا ، إن العمل يتأتى على نحو أفضل داخل جمجمتين وليس داخل جمجمة واحدة» (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ٩٩) ، حقًا إن الشاعر فى خطاطية إليوت يستخدم أفكاراً ، ولكن سيكون له من

(١٠) بوش : «ت . س . إليوت» ، ص ٨٣

(١١) يراجع كتاب فرانك ص ٢٠٦ وما بعدها .

(١٢) انظر : رينيه ويليك ، «هو فمنستال ناقداً أدبيًا» مجلة أركاديا ، العدد ٢٠ (يونيو ١٩٨٥) ص ٦ - ٧١ .

الفضل كشاعر إذا استخدم الأفكار التى ليست هى أفكاره ، ويطور إليوت خطاطية عن العلاقة بين الشعر والفلسفة والتى تميز ثلاثة أنماط من العلاقات : فهناك أولاً الشاعر الذى يمسك بنسق فلسفى منجز مثل دانتى ولوكريشيوس ، والنمط الثانى هو الشاعر الذى «يقبل الأفكار السائدة ويستفيد منها» («الشعر والدعاية» فى «الرأى الأدبى فى أمريكا» بإشراف مورتون دووين زايل ، ص ١٠٣) بشكل غير نسقى انتقائى ، والأمثلة الأولية هى شيكسبير ودَنْ ، إن لدى شيكسبير حقيبة أسْمال بالية فلسفية» (مدخل إلى ج . ويلسون نايت ، «عجلة النار» ، ص ١٨ من التصدير) . ودَنْ «كل ما عمله هو وهو أشبه بثرثار يلتقط شذرات مضنية مختلفة من الأفكار وهى تلفت نظره ويضعها هنا وهناك فى نظمه» (مقالات مختارة ، ص ١٣٨ - ١٣٩) ، والنمط الثالث وهو وحدة الفيلسوف والشاعر يبدو أنه غير مرغوب لإليوت ، وأمثلته هى جوته ، وفى سياقات أخرى بليك وييتس . إنها خطاطية غريبة ، وهى عكس ما يمكن للمرء أن يتجادل بشأنه إذا افترض إبداعية العقل الإنسانى ، يمكن للمرء أن يقول : إن الشعر والفلسفة لايتباعدان أبداً أكثر مما يتناول دانتى نسقًا بدون تغيير ، والتعاون الحق بين الفلسفة والشعر يحدث عندما يكون هناك شعراء مفكرون مثل أمبيدوكليس فى اليونان قديماً ودفيشينوو برونو فى عصر النهضة أو جوته وشيلر وهيلدرين فى ألمانيا ، ولكن ليس بالنسبة لإليوت ؛ ففى رأيه أن الحقيقة هى شىء معطى ساكن مجرد غير شخصى . وإليوت لا يعترف بأن الشاعر قد (يشعر) بأفكاره الخاصة ، وهناك معيار خارجى للحقيقة يُطَبَّق من خارج العمل الفنى ، «إن أصدق فلسفة هى خير مادة لأعظم شاعر ، حتى أن الشاعر يجب أن يُقَدَّر فى النهاية بكلا الفلسفة التى يحققها فى الشعر وامتلاء وسداداً التحقق» (« الشعر والدعاية » فى «الرأى الأدبى فى أمريكا» بإشراف مورتون دووين زايل ، ص ١٠٦) .

إنَّ الفن مع إليوت فى أواخره يعد إعداداً للدين «وظيفة الفن القصوى هى فى فرض نظام موثوق به على الواقع العادى وبهذا يجرى استخلاص بعض الإدراك الحسى لنظام فى الواقع لينقلنا إلى حالة من الصفاء والسكينة والتصالح ؛ ويتركنا آنذاك على نحو ما قام فرجيل بترك دانتى لنشرع نحو دين حيث يمكن أن لا يتيح لنا هذا المرشد مزيداً» (عن الشعر والشعراء ، ص ٨٧) .

لقد دافع إليوت فى السابق عن رأى يؤكد ذاتية الفن ، «تكامل الشعر» ، وكان يجادل دائمًا ضد خلط الفن بالدين ، والفن بالأخلاق ، كان يجادل ضد ماتيو أرنولد وأصحاب النزعة الإنسانية الأمريكيين ، لكنه فيما بعد دعا إلى معيار مزدوج للنقد : معيار فنى من جهة ومعيار أخلاقى – فلسفى – لاهوتى من جهة أخرى ، «فى عصر مثل عصرنا ... تزداد الضرورة ... لإمعان النظر فى أعمال التخيل مع معايير أخلاقية لاهوتية واضحة ، إن (عظمة) الأدب لا يمكن تحديدها فقط بالمعايير الأدبية ، وإن كان علينا أن نتذكر أنه سواء كان أدبيًا أم لا فإنه لا يمكن تحديده إلا بالمعايير الأدبية» (مقالات قديمة وحديثة ، ص ٩٣) . هذه الفقرة التى يجرى اقتباسها على نطاق واسع تعزو للنقد الأدبى مجرد الفصل الأولى بين الفن واللا فن وأن نترك للاعتبارات الأخلاقية واللاهوتية حسْم موضوع (العظمة) كما لو كانت الأخلاقيات واللاهوت مقوِّمين ، كل ما هنالك أنهما يضافان للقيمة الجمالية وهى الإقرار الأسبق لفعل (المصادقة) أو «الإقرار الجمالى للفكر» (الشعر والدعاية ، فى الرأى الأدبى الأمريكى بإشراف مورتون دووين زابل ص ١٠٦ – ١٠٧) ، ويبدو أن إليوت يتيح على الأقل شيئًا للنقد الأدبى ، بينما الفقرة عن العظمة تكاد ترجع كل شىء إلى تصنيف الفلسفات وفق صدقها ، وهذا يعنى عند إليوت تطابقها مع التراث الكاثوليكى ، مع مايسمية الحنبلية أو الأصولية . وإن قبول ثنائية إليوت وهى (العظمة) و (الفنية) يعنى التخلى عن وجهة النظر العضوية وإقامة طلاق جديد بين الشكل والمحتوى .

لقد وصل إليوت إلى هذا الوضع أيضًا ، لأنه لم يتناول مسألة العلاقة بين الأدب والأفكار من خلال الأعمال نفسها والطريقة التى تنقذ بها الأفكار فى الأدب ، ولكن لأنه أصبح متشابكًا فى مشكلة (الإيمان) ، ففى فترة مبكرة جداً (١٩١٦) اعترف إليوت بأن «الابتهاج الجمالى لا يتوقف على أية نظرية جزئية عن العالم» (الصحيفة الدولية لفلسفة الأخلاق ، العدد ٢٦ ، ص ٢٨٥) . وقد قرر إليوت بوعى «إنكم لستم مدعووين إلى الاعتقاد بآراء دانتى الفلسفية واللاهوتية» ؛ لأنه يوجد «اختلاف بين (الإيمان) الفلسفى والتصديق الشعرى» (مقالات مختارة ، ص ٢٤٣) ، وواضح أن مدى الأدب المتاح لنا سيكون ضيقًا إذا كان علينا أن نتفق مع عقائد كل شاعر نقرأ له ، سنضطرب مع هوميروس وأسخيلوس وفرجيل وربما مع بابلونيرودا ومايا كوفسكى ، وبريخت .

ولكن سرعان ما تخلّى إليوت عن هذا الموقف ، ففى ملاحظة فى المقال الثانى عن دانتى جاء فيه «لا أستطيع من ناحية الممارسة أن أفصل فصلاً تامًا تقديرى الشعرى عن عقائدى الشخصية» ، وهو يقترح أنه «ربما يكون لدى المرء المزيد من اللذة من الشعر عندما يشارك الشاعر فى عقائده» (مقالات مختارة ، ص ٢٥٧) ، ولا يزال هذا تعميمًا متواضعًا وقويًا من الواقعة التجريبية وهى أننا لسنا قادرين دائمًا على التوصل إلى حالة التأمل المجرد النزيه من أن للشعر مطالبه ، وعلى أية حال فإن إليوت فيما بعد تناول المسألة مرة أخرى وهو يتناول شلى ؛ والذى يشعر إزاء أفكاره «بالتحدى» ، والذى تثير عقائده «اشمئزازه» ، ولقد صاغ نتيجة جديدة يجرى اقتباسها على نطاق واسع «عندما تطرح العقيدة أو النظرية أو الإيمان أو وجهة النظر إزاء الحياة فى القصيدة يكون هذا أو يمكن أن يتقبله عقل القارئ كشىء متناسق وناضج وقائم على وقائع التجربة ، وهو لا يشكل أية عقبة فى وجه متعة القارئ ، سواء كان هذا أو أيمكنه أن يقبله أو ينكره ، يستحسنه أو يستهجنه» (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ٩٦) . إن المصطلحات قد جرى انتقاؤها بعناية تسمح بوجود مفارقة أو تناقض ظاهرى (للاستمتاع) وهو شىء أنتم (تستنكرونه) و «تنكرونه» (بمثل ما ينكر إليوت على سبيل المثال لوكريشيوس وسنكا) وليس شيئًا أنتم (تمقتونه) وتعدونه غير متناسق وغير ناضج، وليس مؤسسًا على وقائع التجربة (على سبيل المثال شلى) ، ويمكن للمرء أن التناسق هو معيار جمالى بمثل ما أنه معيار منطقى ، وأن نضج العمل الفنى هو شموليته المحتواه ، هو وعيه بالتعقد المركب ، وأن مطابقة الواقع مسجل فى العمل نفسه . إن قصيدة غير متناسقة ، غير ناضجة ، غير حقيقية ، هى قصيدة سيئة جماليًا ، وفى المقال المتأخر عن جوته (١٩٥٥) يطرح إليوت حلاً مختلفًا نوعًا ما ، إنه لا يزال يتمسك بوجهة النظر المزدوجة ، إنه يدافع عن هانس ا . جون هوليتوسن وهو ناقد ألمانى لديه التزام دينى قوى بالنسبة للاستمتاع بشعر ريلكه بينما يرفض فلسفته ، لكنه يذهب – من جهة أخرى – إلى أن الفلسفة المطبقة فى قصيدة ما يجب أن تكون (مما يمكن الدفاع عنها) ، ويجب ألا «تروعنا على أنها تافهة تمامًا» وتبدو «لغوًا شديدًا» (عن الشعر والشعراء ، ص ٢٢٥) . وإليوت يعتمد الآن على مصطلح (الحكمة) والذى يتطلبه من كل الشعر العظيم ، إنها الوحدة الحقة للشكل والمحتوى ،

والوجدان والعقل ، والفلسفة والشعر ، وصيغة سحرية جديدة تبدو على أنها سوء استخدام شيء أيديولوجي شأن (الحتبلة أو الأصولية) أو تبدو غامضة مركبة بالنسبة لتعبير (العظمة)، والأمر يرجع بالضبط إلى أن المرء إنما يتفق مع إليوت من أنه لا يجب على المرء أن يخلّف وراءه شخصيته هو ، وأن المشكلة برمتها الخاصة بالاعتقاد بمعنى تقبل أفكار المؤلف يجب استبعادها على أساس أنها مشكلة تجريبية خالصة لحالة عقل القارئ التى تتباين من إنسان إلى إنسان آخر ومن عصر إلى عصر آخر . وهى ليست موضع شك كحلٍ نظرى .

وهذه المشكلة عند إليوت تتكرر فى علاقتها بالمشكلة المختلفة تمامًا عن عقيدة الشاعر فى أفكاره الخاصة بل وحتى تختلط بها أحيانًا وإن التكرار والاختلاط يكونان بالنسبة لمشكلة (الإخلاص) برمتها ، لقد طرح إليوت حالة افتراضية وهى أن دانتى يؤلف من أجل التسلية بالنسبة لكتاب (عن الطبيعة) للوكريشيوس كتدريب لا يقينى بعد أن أكمل (الكوميديا الإلهية) (مقالات مختارة ، ص ٢٥٥) . وإن قدرتنا على التمتع بأى من القصيدتين كما يرى إليوت سيكون أمرًا مشوهًا ، ولكن حتى لو تقبَّلْنا هذه التجربة الذهنية الغريبة فإن معيار الإخلاص سيبدو أنه لن يكون فى متناول البحث أو البرهنة أو الاستخدام ، إن أسوأ شعر فى العالم هو شعر حب المراهقين ونحن نشعر بالكرب من جراء بنائيته الفجة ، وإن الشعر الدينى السيىء من جانب المؤمنين المخلصين يملأ المكتبات .

لقد رأى إليوت نفسه أننا لا نستطيع إطلاقًا أن نستخلص ما آمن به دانتى إيمانًا خاصًا وما شعر به (ديال ، العدد ٨٢ ، ١٩٢٧ ، ص ٢٤٢) ، لقد رسم تفرقة بين إيمان دانتى كرجل وعقائده كشاعر (مقالات مختارة ، ص ٢٥٥) . وبعد ذلك بيّن العقائد كما يتمسك بها (كحقائق راسخة) والقصائد كما (يشعر بها) . (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ١٣٦) مع مطلب واضح هو أن الشاعر يجب أن يشعر لا مجرد أن يتمسك بعقائده ، وأحيانًا يتحدث عن «شيء أكثر عمقًا وأكثر تعقدًا عما يسمى عادة «الإخلاص» (مقالات مختارة ، ص ١٩٤) ، ويأخذ بمصطلح (الأصالة) (عن الشعر والشعراء ، ص ٥١) الذى يتجنب مغالطة المصطلح السيكولوجى (الإخلاصية) وأحيانًا يبدو أنه يعترف باللاعلاقية فيما يختص بالمسألة الكلية عندما يقول إن المرء

لا يستطيع أن يميّز بين الإخلاص فى عقائد دانتى وكراشو وكريستينا روزيتى بينما «الفروق الهامة بينهم تنشأ داخل هذا الإطار الخاص بتقبل بعض المعتقدات الجامدة الشائعة» (انمى ، العدد الأول ، ١٩٢٧ ، ص ١٦) ، إن الإخلاص يبدو لى مشكلة سيكولوجية لا صلة لها بالنقد ، وقوة العقيدة ليست لها علاقة بالفن الناجح .

وإليوت يكون ناقداً أكثر إقناعًا على نحو كاف عندما ينسى ما هو متعلق بالإخلاصية ، سراب «العقيدة» والسيرورة الإبداعية الغامضة ، ويوجه انتباهه بحسم إلى العمل الفنى باعتباره شيئًا قابلاً للوصف ، باعتباره عالمًا رمزيًا صالحًا للتحليل والحكم عليه . ولقد وجد مصطلح (المعادل الموضوعى) يشير إلى هذا العالم الرمزى الذى اعتقد أنه متواصل مع مشاعر الشاعر وهو يموضعها ويضفى عليها طابعًا نموذجيًا . إن المعادل الموضوعى سبق أن ورد وجرى تنويع له فى أشكال عديدة بدون المصطلح ؛ عندما يقول إليوت إن «الأدب هو عرض للوجدان من خلال بيان للأحداث فى الأفعال الإنسانية أو الموضوعات فى العالم الخارجى» (الغابة المقدسة ، ص ٥٨) أو أن «أقوى الكتاب يدخلون وجدانهم فى عالم خارجى متجسد بالتفصيل» (ديال ، العدد ٧١ ، ١٩٢١ ، ص ٢١٦) ، «فى شخص هاملت نجد أن تهريج الانفعال هو الذى لا يستطيع أن يجد له مخرجًا فى الفعل . وعند كاتب الدراما نجد أنه تهريج الانفعال لا يستطيع أن يعبر عنه فى الفن» (ص ١٤٦) ، لكن الانعكاسات على المشاعر الغامضة المراهقة التى بلا كيان موضوعى والتى تتوالى لا تجعل هذا أكثر وضوحًا على نحو كبير، والمرء يجب أن يَخْلُص مع السيد فيفاس إلى أن : «افتراض أننا نستطيع أن ننقد تمثيلية (هاملت) بمقارنة الانفعال المعبر عنه فى التمثيلية مع انفعالات شيكسبير أو أنه من خلال التمثيلية يمكننا أن نكتشف الانفعالات التى ترد فيها هو وهم يثير التشويش»(١٣) ، ولكن رغم أن تحليل إليوت لهاملت يبدو خاطئًا والتحدث عن (هاملت) على أنه «يشكلّ فشلاً» يبدو غريبًا ، نظرًا لأن إليوت نفسه اعترف فيما بعد(١٤) بأننا لا نحتاج إلى أن نرفض مصطلح «المعادل الموضوعى» كعبارة مقنعة بالنسبة للنوع

(١٣) فيفاس : «الإبداع والاكتشاف» ، ص ١٨٩ .

(١٤) انظر : «التصنّع الشيكسبيرى» ، فى «مقالات» (١٩٤٩) بإشراف هلموت فيبروك ، ص ١٠٣ .

الحق من الأحابيل والمواقف والحْبكات أو حتى كما يستخدمه إليوت بشكل أعرض على أنه بكل بساطة (المكافئ) لانفعال المؤلف ، التموضع الناجح فى عمل فنى .

كيف يمكن بشكل عينى تحليل هذا البناء الموضوعى ؟ إن إليوت وهو يتناول عملاً شعريًا يفكر فيه - أولاً وقبل كل شيء - على أنه لغة ، وفى كل أنواع السياقات من كتاباته المبكرة إلى أواخر حياته نجده يكرر : «الأدب يجب أن يُحْكَم عليه باللغة ، إن واجب الشاعر أن يطور اللغة» (إجو إيست ، العدد الخامس ، ١٩١٨ ، ص ٥٥) ، «للاحتفاظ، بل حتى لاستعادة جمال اللغة» (عن الشعر والشعراء ، ص ٢٢) ، ويؤكد إليوت مراراً وتكراراً أن لغة الشعر يجب «ألا تتباعد تباعداً كبيراً عن لغة الحياة اليومية العادية التى نستخدمها ونسمعها» (ص ٢٩) ، إنها يجب أن تكون «لغة إنسان كما يجرى نطقها فى عصر هذا الإنسان» (نيو انجليش ويكلى ، العدد ١٥ ، ١٩٣٩ ، ص ٢٨) .

ولغة دانتى تسمى «كمال اللغة العامة الشائعة» (مقالات مختارة ، ص ٢٣٨) ودريدن «استعادة النظم الإنجليزى إلى ظروف الحديث» (جون دريدن شاعراً ودراميًا وناقداً ، ص ١٣) . ولكن هذه الأقوال التى يجرى اقتباسها على نطاق واسع مرة أخرى لا يجب أخذها أخذاً حرفيًا كتزكية للهجة العامية ، وإليوت يعترف فى مقالٍ عن الدكتور جونسون عام ١٩٤٤ : «يجب أن ندرك أنه يجب أن يوجد فى كل حقبة معيار ما من التنسيق اللفظى الشعرى الصحيح ، لا يتوحد مع الحديث السائد ولا يتباعد عنه تباعداً شديداً» (عن الشعر والشعراء ، ص ١٨٥) ، وهو يناقش هوبكنز يدافع عن لغته والتى بعيدة عن الحديث ، «لكن هوبكنز يعطى بالفعل انطباعًا بأن شعره فيه الإخلاص الضرورى لطريقته فى التفكير والتحدث إلى نفسه» (ص ٣٣) ، وهو معيار مختلف تمامًا عن المقارنة المتضمنة مع الحديث السائد فى المجتمع الخاص ، ومن جهة أخرى هناك الشعراء الذين أفسدوا اللغة ، أو بالأحرى طوروا إمكانياتها الموسيقية ، وهدف إليوت الرئيسى هو ملتون ، الذى أخضع اللغة «لنوع معين من التدهور» (ص ١٣٨) ، إن لغته مصطنعة وتقليدية ، «ليس من الجور كما قد يبدو - لأول وهلة أن نقول إن ملتون يكتب الإنجليزية كلغة ميتة» (ص ١٤١) ، وما يسمى شجبًا لعام ١٩٤٧ هو إلى حد كبير جدل يذهب إلى أنه عندما شرع هو وأصدقاؤه فى الكتابة وجدوا أنه من

الضرورى إرجاع اللغة للحديث الدارج ، وهكذا فإنهم كشعراء عليهم أن يعارضوا التأثير الخطر لملتون ، واليوم فإن الثورة قد تكاملت . إننا الآن فى مدة تطوير اللغة ، والشعراء يمكنهم أن ينتبهوا إلى تجربة ملتون ، لكن الحكم على ملتون ظل بلا تغيير .

ولقد طبق إليوت نفس المعيار الخاص بالحديث ككلمات لا كمجرد كلمات مسمومة بل كعرض للأشياء كأشياء تُرى ، على تاريخ النثر الإنجليزى . وإليوت يُحطُّ من شأن سير توماس براد وجيريمى تيلور ، فإنه لم يجد عندهما إلا حشداً من المواعظ المضجرة الشائعة فى لغة ترجيعية» ، «لغة منفصمة عن الأشياء ، تفترض وجوداً مستقلاً» (وجهات نظر ، ص ٦ – ٧) ، وهو يستنكر النثر الشعرى فى القرن التاسع عشر ، يستنكر «العربدة» ، و «الفسوق الصريح» لدى كارلايل ، يستنكر أساليب رسكين وباتر المبالغ فيها (فانيتى فير ، يوليو ١٩٢٠ ، ص ٥١ ، ٩٨) ، وبينما أبدى المجابهة بچويس لدواع مختلفة اعتقد أن چويس المتأخر مؤلف (فينجانس ويك) غريب الأطوار وهو يشبه فى هذا المضمار (موسيقى أعمى) آخر هو ملتون الذى «يستغل الثروات الموسيقية للغة إلى أقصاها» (عن الشعر والشعراء ، ص ١٥٧) ، وكل ما أستطيعه هو أن أرجع إلى نضال إليوت الطويل من أجل النوع الحق لتنسيق الألفاظ على خشبة المسرح ، ففى عام ١٩٢٦ اقترح أن الأشكال المميزة للحديث المنظوم ليست فاعلة كما يجب أن تكون ؛ ربما شكل جديد سوف يجرى ابتكاره من الحديث الدارج»[١٥] ، وكل تمثيلياته هى محاولة لتحقيق هذه النبوءة .

والعلاقة الكلية بين الشعر والنثر تثير حفيظة إليوت للغاية ؛ لأنه يريد أن يدافع عن الأسلوب النثرى فى الشعر (كما عند دريدن ودكتور جونسون) ، ومع هذا يرفض النثر الشعرى عند باتر . فهو من جهة يبدو أنه يدعو إلى طمس الفروق ، خليط الأجناس ، ومن جهة أخرى يريد أن يوسّع الهوة بين النثر والشعر ، ولقد وقع إليوت فى مشاكل خاصة بالمصطلحات : لقد دافع عن دريدن كشاعر وليس كمجرد (ناظم) ، لكنه بعد ذلك – وهو يثنى على شعر كبلنج – حاول أن يؤسس مقولة (النظم) وتحدث عن شعر كبلنج

(١٥) مقدمة تشارلتوت إليوت : «سافونا رولا» (١٩٢٦) ص ١١ من التصدير .

باعتباره (نظماً عظيماً) ، «بينما أتحدث عن عمل كبلنج (كنظم) وليس (شعراً) فإننى لا أزال قادراً على أن أتحدث عن المؤلفات المفردة كقصائد وأيضاً أن أذكر أن هناك (شعراً) فى (النظم)» (عن الشعر والشعراء ، ص ٢٥١) . إن إليوت عاجز عن أن يرقى بعقله إلى مصاف الفروق بين الشعر والنثر . إنه يرفض أقدم جدل : «التوحيد بين الشعر والنظم ، «إن الشعر الجيد واضح أنه شىء آخر بجانب النظم الجيد ، والنظم الجيد قد يكون شعراً غير مختلف الغاية» ولكنه يذهب إلى إن «النظم يحمل معه شيئاً ليس مائلاً فى النثر ؛ لأنه من وجهة نظر أخرى عن الفن هو فيض واستلام مُجدَّد للرغبة فى (اللعب)» . (وجهات نظر ، ص ٤) ، وهو يجد أن التفرقة بين الشعر والنثر غامضة للغاية ، وهو يقترح : «إنّ لدينا ثلاثة مصطلحات حيث إننا محتاجون إلى أربعة مصطلحات ، لدينا النظم والشعر من جهة ، ومن جهة أخرى ليس لدينا إلا النثر . والصعوبة الأخرى ناجمة من الأول : هى أن الكلمات تتضمن تقييماً فى سياق ما ، وهى لاتتضمن هذا التقييم فى سياق آخر ، إن (الشعر) يدرج تفرقة بين النظم الجيد والنظم السىء ؛ ولكن ليست لدينا كلمة تفصل النثر السىء عن النثر الجيد ، وكأمر واقع فإن الكثير من النثر السىء هو نثر شعرى ، ولا نجد إلاّ جزءاً ضئيلاً من السىء وهو سىء لأنه ذو طبيعة نثرية»[١٦] . وكما تظهر الفقرات الأخرى فإن لدى إليوت معياراً مختلفاً للشعر : إنه يمدح سان جون بيرس ، وشعره النثرى يرى الشعرى على أنه «منطق التخيل» ، على أنه سلسلة من الصور ؛ وهو فى موضع آخر يمجد الأمر فيقول : «إن عمل الشعر هو الأداء باستخدام الصور ، تتابع تراكمى للصور وكل منها تندمج مع التالية ؛ وبترابط سريع غير متوقع للصور وواضح أنها غير متعلقة» (إلى لانْسلوت أندروز» ، ص ١٣٨) ، إن تعبير «منطق التخيل» يبدو أنه يعنى به هنا مجرد بعض التماسك والتراتب فى تتالى الصور والذى يصعب أن يتوحد مع ما تحدث عنه فى رسالته الجامعة على أنه «الترابطات فى العمل التخيلى العظيم حقاً ، وقد جرى الشعور بها على أنها مترابطة بضرورة منطقية شأن أى ترابطات توجد فى أى موضع» (المعرفة والتجربة فى فلسفة ف . هـ . برادلى ، ص ٧٥) .

(١٦) سان جون بيرس «تحليلات» (١٩٣٠) ص ٩ من التصدير .

ولكن إليوت فى سياقات أخرى يدافع بالأحرى عن شعرية العبارة ، الشعر الذى ينطلق بدون الصور المجازية أو بصورة مجازية قليلة ؛ إنه يدافع عن دريْدن وجولد سميث وكراب. هنا نجد أن معيار الشعر هو الدقة والاقتراب السديد من الشىء ، وهى فضيلة يسميها إليوت «الحديث الحى» ، إن جولد سميث وجونسون يكتبان «نظما هو شعر فى جانب منه ؛ لأن له فضائل النثر الجيد» ، وهو يصادق على قولٍ لإزرا باوند – وهو يرجع إلى فكتور هوجو ودالمبير – من أن «النظم يجب على الأقل أن يكتب بشكل جيد شأن النثر»[١٧] ، وإليوت مقتنع بأن «المسألة تكون سيئة عندما يكون الشعر والنثر متباعدين تباعداً شديداً» (جون دريدن شاعراً ودرامياً وناقداً ، ص ٤٣) ، ولكن عندما يتأمل إليوت فى مشكلات القصيدة الطويلة والدراما فإن معياراً آخر هو (الشدّة) يندرج فى النقد ، «يجب أن تكون هناك انتقالات بين فقرات الشدة الأكبر والشدة الأصغر ... والفقرات الأقل شدة ستكون على علاقة بالمستوى الذى تعمل عليه القصيدة الكلية ، تكون نثرية» (عن الشعر والشعراء ، ص ٣٢) . وإليوت يجد فى (الكوميديا الإلهية) و (الأديسة) و (الألياذة) «الحركة نحو الشدة التى هى الحياة نفسها» (وجهة نظر ، ص٥) . وفى التأمل فى النوع الحق من لغة الدراما الشعرية يحدد الشعر على أنه «اللغة التى تكون فى اللحظات الدرامية عندما تصل إلى الشدة» (عن الشعر والشعراء ، ص ٩٢) . إن الشدة كلمة غامضة وواضح أنها تعنى زيادة فى الناحية الانفعالية ، تعنى تكثيفاً فى النغمة ، إنها معيار للشعر مشكوك فيه فإن هذا سوف يفضى إلى عزل الفقرات المتوهجة ، يفضى إلى جدال إدجار آلان بو ضدّ الإمكانية الخالصة للقصيدة الطويلة ، يفضى إلى «اللحظات الشعرية» عند سنتسبرى أو إلى الثنائية الكلية بين الشعر والأدب كما نجدها عند كروتشه ، وعادة ما يلجأ إليوت إلى حدسنا على أنه الحُكْمَ النهائى ، «لا يجب أن نتمكن من تبيّن الشعر .. ما لم تكون لدينا فكرة فطرية عن الشعر بصفة عامة» (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ١٩) . ويبدو أن هذا استبصار كاف فى الموقف العام ، إننا نعرف شيئاً بالتجربة بدون أن نتمكن من تحديد معياره الحق فى التطبيق ، لكن هذا هو علامة على الاستسلام بناء على رفض إليوت مناقشة الشعر ، إما فى إطار التخيلية أو فى إطار بنائه الصوتى .

(١٧) مدخل إلى كتاب جونسون : «لندن» و «تفاهة الرغبات الإنسانية» (١٩٣٠) .

وعلى أية حال فإن هذا لا يعنى أن إليوت يتجاهل مشكلة الصوت والوزن ، إنه فقط يرفض تبينه على أنه تفرقة جوهرية بين الشعر والنثر ، وهو فى الغالب يتأمل بحساسية وبإحساس بالمشكلات الوزنية تاريخ الشعر المرسل الإنجليزى ، زئبقية الأنساق الوزنية المختلفة فى الإنجليزية ، أو «عن التعارض بين التثبت والتدفق» ، «مراوغة الرتابة التى هى الحياة عينها للنظم» (نقد الناقد ومقالات أخرى ، ص ١٨٧) ، رغم أنه يقر بأنه لم يتمكّن إطلاقًا من «أن يتذكر أسماء الأقدام الصوتية والأوزان» ، وهو يستبعد دراسة العروض بمثل ما يستبعد دراسة التشريح «والذى لن يعلمك كيف يمكن للدجاجة أن تضع البيض» (عن الشعر والشعراء ، ص ٢٧) . ولكن فيما يجاوز فى الغالب التعليقات التفصيلية عن التأثيرات الوزنية أو الصوتية الفردية يستخدم هو مصطلحى الإيقاع والموسيقى . إن الإيقاع مصطلح عام ضبابى عنده ، «إنه الأنموذج الحقيقى فى السجادة المنقوشة ، إنه خطاطية التنظيم ، والفكر ، والوجدان ، والتعبير اللغوى ، والطريقة التى بها يتجمع كل شىء» (ديال ، العدد ٧٥ ، ١٩٢٣ ، ص ٥٩٥) . «إن الإيقاع مسألة شخصية للغاية ، ليس الأمر أمْر شكل نظمى ، إن الايقاع شىء غير شائع للغاية» (تصدير لازرا باوند فى قصائد مختارة ، التصدير) ، إنه يسبق - بشكل ما - القصيدة الفعلية (عن الشعر والشعراء ، ص ٣٨) ، وأحيانًا هو خاصية فوقية كما عند دنبار[١٨] وهويتمان (مجلة كريتريون ، العدد ١٤ ، ١٩٣٥ ، ص ٦١١) ولكن لم يحدث تحليله على الإطلاق» ويجرى استخدامه بصواب .

و «الموسيقى» رغم أنها غير محددة فإنها هى أيضًا مصطح عريض للغاية ، إنها ليست مجرد الأنموذج الصوتى فى الشعر ، وإليوت يشك فيما إذا كان «الجمال اللفظى هو أصلاً جمال الصوت النقى» (وجهات نظر ، ص ٧) ، إنه يرى الصوت والوزن على أنهما متضمنان بشكل معقد فى البناء الكلى للقصيدة ، إن الموسيقى فى الشعر «هى أنموذج موسيقى من الأصوات وأنموذج موسيقى من المعانى الثانوية للكلمات التى تؤلفها ، وهذان الأنموذجان لا يمكن تحللهما وهما شىء واحد» (عن الشعر والشعراء ، ص ٣٣) .

(١٨) وليم دنبار (حوالى ١٤٦٠ - حوالى ١٥٢٠) شاعر إسكتلندى ، وأعماله فيها طابع فكه وقوة ساخرة وتخيل شديد . (المترجم)

وإليوت قبل هذه العبارة يصف ما الذى يعنيه «بموسيقى الكلمة» ، «إنها عند مفترق طرق ، إنها تنشأ من علاقتها أولاً بالكلمات التى تسبقها بشكل مباشر ، ثم تتبعها ، إنها تنشأ من علاقة أخرى ألا وهى المعنى المباشر لذلك السياق لكل المعانى الأخرى التى لها فى السياقات الأخرى ، لكل ثروتها مهما تكبر أو تصغر من التداعيات» (ص ٣٢) ، وهكذا يرى إليوت الكلمات على أنها لها معانى سياقية داخل القصيدة ومعانى داخل النسق اللغوى الكلى ، ولكن مما يدعو للأسف أن إليوت يشوش هذه البصيرة الجميلة بأن يسميها ظاهرة ذات دلالة ، تداخل المعانى ، «الموسيقى» رغم أنه يفهم تماماً الاختلاف بين الشعر والموسيقى وهو يرسم التماثل المعتاد بحرص شديد (ص ٣٨) . إن «الصفات الموسيقية» أحياناً ما تستخدم كمكافىء «التخيل السمعى» (وهو مصطلح مستمد من تيودول ريبو)[١٩] ، وهو – بكل بساطة – ليس معنى الشاعر بالنسبة للصوت والوزن ، ولكن غالباً ما يكون أكثر اتساعاً ؛ يتسلل إلى أسفل عمق المستويات الشعورية للفكر والوجدان ... ويغوص فى أشد المناطق البدائية والمنسية ... إنه يعمل من خلال المعانى ... ويصهر أشد العقليات قدماً وأكثرها تحضراً» (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ١١٨ ١١٩) ، وأحياناً ما يعبر عن معنى حدود الشعر فى إطار سعيه فى اتجاه الموسيقى . «إننا نلمس حدَّ تلك المشاعر الوحيدة التى تستطيع الموسيقى أن تعبر عنها ، إننا لا نستطيع أن نبارى الموسيقى على الإطلاق ، وذلك لأن الوصول إلى حال الموسيقى هو إفناء للشعر ، وخاصة الشعر الدرامى» (عن الشعر والشعراء ، ص ٨٧) ، وهو ينكر صراحة أن يوجد شعر من قبيل اللغو هذا ، وإدواردلير[٢٠] هو «محاكاة تهكمية ذات معنى» ، وقصيدته هى «من اللغو وليس لها معنى ، إنها ليست قصيدة» بل هى «مجرد محاكاة للموسيقى الوترية» (عن الشعر والشعراء ، ص ٢٩ – ٣٠) .

(١٩) تيودول – أرماند ريبو (١٨٣٩ – ١٩١٦) عالم نفسى فرنسى وأستاذ بالسوربون عام ١٨٨٥ والكوليج دى فرانس ١٨٨٨ ، عُرف بدراسته لفقدان الذاكرة نتيجة مرض عضوى فى المخ . له «أمراض الذاكرة» (١٨٨١) . (المترجم)

(٢٠) إدواردلير (١٨١٢ – ١٨٨٨) فنان ورحالة وشاعر يكتب الغث ، ولد فى لندن ، ونظمة قد نشر بعنوان «كتاب الشعر الغث» (١٨٤٥ ، وتوسع فيه ١٨٦١ ، ١٨٦٣ ، ١٨٧٠) ، وله «أغنيات من قبيل الغث» (١٨٧١) . (المترجم)

وهكذا نجد أن مصطلح الموسيقى يوحى بجدول الشعر والوعى ، إنه علاقة الشاعر بما نسميه منذ عالم النفس يونج «اللاشعور الجمعى» ، إن إليوت يطرح عمل كايليه وبيديه عن علاقة الحركة الرمزية بالنفس البدائية مع الاستحسان الجلى» (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ١٤٨ فى الهامش فى الملاحظات) ، ومع هذا فليس من المتصور أن إليوت يستطيع حقًا أن ينقل تصوفًا لاعقلانيًا . إنه يْبذر النزعة البدائية التى أصبحت موضة عصرنا (انظر مجلة نوفيل ريفيو فرانسيس ، العدد ١٤ ، ١٩٢٧ ، ص ٦٧٠ - ٦٧١) ، وهو يشك فى الفروض الرئيسية للرمزية ذات طابع يونج «ماذا يعنى [هربرت ريد] بالرموز اللاشعورية ؟ لو كنا لاشعوريين بأن الرمز هو رمز فهل هو إذن رمز أصلاً ؟ وفى اللحظة التى نصبح فيها واعين بأنه رمز فهل سيكون بعد هذا رمزًا ؟» (كريتريون ، العدد الرابع ، ١٩٢٦ ، ص ٧٥٦) . وإليوت وهو يناقش الرمزية الفرنسية يعد من الظلم عزل هؤلاء الشعراء عن الشعر بصفة عامة ، وهو يعطى لنا وصفًا غير غامض بالمرة لمعنى الرمز . «فى الشعر نجد أن الكلمة تتجه إلى أن تعنى أكبر شىء قدر الإمكان .. فتعنى أشياء عديدة بقدر الإمكان ، لتجعله دقيقًا وشاملاً و (توحيد) المنفصل والنائى بشكل حقيقى وإعطائها انصهارًا وأنموذجًا مع الكلمة ، ومن المؤكد أن هذه هى السيطرة التى ينشدها الشاعر ؛ ويتميز الشاعر بجعل الكلمة تعنى (عملاً) أكبر مما هى لدى الكتاب الآخرين»[٢١] . «إن الرمز هو ببساطة الكلمة المشحونة الحقة وليس إشارة إلى ما يجاوز الطبيعة» ، بل إن إليوت بالأحرى يفكر فى الفن غالبًا على أنه طقس . وهو يتهكم من باتر قد قال إن «كل الفن يبارى ظرف الطقس الدينى» (ديال ، العدد ٧٥ ، ١٩٢٣ ، ص ٥٥٧) ، وفى كل مقترحاته فى منتصف سنوات ١٩٢٠ من أجل تجديد الدراما الشعرية فإن الطقس هو المفتاح الرئيسى : «إن خشبة المسرح - ليس فحسب فى أصولها البعيدة ، ولكن أيضًا دائمًا - هى طقوسية وفشل خشبة المسرح المعاصرة لإشباع التوقان للطقس هو أحد الأسباب التى لا تجعله فياضًا» (كريتريون ، العدد الأول ، ١٩٢٢ - ١٩٢٣ ، ص ٣٠٥) ، وحتى الأسطورة التى يحط عليها دومًا كشاعر لا يجرى تزكيتها لا على أنها نهج ، تقنية وحيلة ، على أنها «طريق للسيطرة ،

(٢١) تصدير لهارى كروسباى «نقل فينوس» (١٩٣١) ص ٩ من التصدير .

طريق للتنظيم ، طريق لإعطاء شكل ودلالة للبانوراما الهائلة للاجدوى والفوضى التى هى تاريخ معاصر» مكتشفة فى رواية (عولس) (ديال ، العدد ٧٥ ، ١٩٢٣ ، ص ٤٨٠) ، لكن إليوت لا يوحد بين الشعر وصناعة الأسطورة أو البحث عن الأسطورة الأصلية ، إننا الأقرب من لب وجهة نظر إليوت عندما يقول لنا إن «الفنان أكثر بدائية كما أنه أكثر تحضرًا من معاصريه» (إجو - إيست ، العدد الخامس ، ١٩١٨ ، ص ١٠٥) . إن الفنان هو قديم وجديد معًا : إنه يملك أو يجب أن يملك حساسية موحدة ، والتى تمتد من أكبر استجابة أولية إلى أكثر التجريدات العقلانية رفعة ، إنه يحتوى شكل التاريخ الذى هو ماهية شمولية .

وإليوت لديه مفهوم صعب ويمكن أن يكن متناقضًا عن التاريخ والتطور ، وعلاقة الشاعر به فى ذهنه ؛ فمن جهة يبدو أنه أخذ بوجهة نظر هيجلية فى التاريخ ، إن كل عصر هو عصر متكامل تمامًا وإن الشاعر هو مجرد لسان حال عصره ، وهو يتحدث عن دانتى : «إن الشاعر الكبير وهو يكتب نفسه يكتب عصره» (مقالات مختارة ، ص١٣٧) ، ولكن واضح أنه لا يستطيع أن يساعد فى كتابة عصره وهو دفاع ضد اتهام بول المرمور من أن هناك هوة بين نقد إليوت الكلاسيكى الحق وشعره الحديث المعاكس إنما يصادق على الرأى الغريب من أن الشعر فى العصر الحافل بالفوضى يجب أن يكون مفروضًا ، والوضع لا يمكن تغييره بأى جهد ، «وفى اللحظة التى يكتب عندها الإنسان فإنه يكون على ما هو عليه وتدمير زمن الحياة ويكون قد وُلد فى مجتمع غير مستقر لا يمكن إصلاحه فى لحظة التأليف» (بعد آلهة غريبة : تمهيد الهرطقة الحديثة ، ص ٣٠) ، وعلى أية حال فإنه أحيانًا يجرى رسم تمييز ، إن عمل الشاعر هو أن يعبر عن الثقافة التى يعيش فيها والتى ينتمى إليها ، ولا يعبر عن «توقان نحو إنسان لم يتجسد بعد» ، لكن إليوت تعجل فأضاف : «ليس هذا بالطبع مقصودًا به أن يتضمن أن الشاعر عليه أن يحسِّن المجتمع الذى يعيش فيه : فالتعبير عن الثقافة الفعلية ، والموافقة على موقف اجتماعى هما شيئان مختلفان تمامًا ، وهذا التعبير عن ثقافته قد يطلق الشاعر - فى الحقيقة - إلى تعارض عنيف لموقف اجتماعى والذى ينتهك الثقافة» (ستالمان ، ص ١٠٨) . وبينما يؤكد إليوت حق الشاعر فى الاختلاف مع القوى الموجودة وإن يكن ليس مع الفروض المغروسة العميقة فى ثقافة الإنسان ،

إنه يستطيع أن يمدح أدباء عصر إليزابيث بسبب ما لديهم من المفارقات الزمانية وتقبلهم لعصرهم دون نقد ، «لقد كانوا فى وضع يسمح لهم بتركيز انتباهم على قدراتهم المتنافرة ، على الخصائص المشتركة للإنسانية فى كل العصور وليس التركيز على الفروق» (مقالات مختارة ، ص ٢٠٢) ، إن نقص الحس التاريخى والنقدى ، الامتثال ، يجرى هنا تقييميه على أنه شرط للفن ذى الطابع العام ، لفن يمكن أن يسمى «كلاسيكيًا» .

هذه «اللازمانية» هى ما يعنيه إليوت بالكلاسيكية والتراث ، إن لدى إليوت معياراً مزدوجًا ، تصوراً مزدوجًا للزمن ، فهو من جهة يدرك ضروريات الزمن وغالبًا ما يحكم على الأعمال الأدبية وفق إسهامها فى «تقدم» اللغة والشعر ، ومن جهة أخرى يؤكد المعيار الخالد . لقد تنصل من «النزعة الشكلية الأدبية» رغم أنه يرى تقلبات أشكال الشهرة ، وعلاقاتها بالاحتياجات والوشائج الخاصة للعصر» (تكريم جون دَنْ بإشراف تيودور سبنسر ، ص ٧) . وإليوت فى بحثه «التراث والألمعية الفردية» (١٩١٩) يحدد هذا التداخل انطلاقًا من الذاكرة . إن التراث «يتضمن فى المقام الأول الحس التاريخى ، والحس التاريخى يتضمن إدراكًا لا يقتصر على انقضاء الماضى ، بل يتضمن أيضًا حضوره ، إن الحس التاريخى لا يرغم الإنسان على أن يكتب وجيله متغلغل فى عظامه فحسب ؛ بل أيضًا بشعور أن أدب أوربا من هوميروس ومعه كل أدب بلده له وجود متزامن ويؤلف نظامًا متزامنًا ، هذا الحس التاريخى والذى هو حس لازمنى كما أنه حس زمنى وهو اللازمنى والزمنى معًا ، هو ما يشكل تراث الكاتب» (مقالات مختارة ، ص ١٤) . إن ما يسميه إليوت هنا «الحس التاريخى» ليس هو ما كان يسمى هكذا من الناحية التراثية ، إنه ينبذ القيمة التاريخية الخبرية ، إنه ليس صاحب نزعة نسبية ، بل إنه بالأحرى يفهم أن المطلق هو النسبى : ومع هذا – أخيراً وعلى نحو كامل – ليس فيه ، إن هذا يبدو مضللاً لما قام به ج.س. رانسوم من تسمية إليوت «الناقد التاريخى» (النقد الجديد ، ص ١٩٤١) ، إن إليوت بالأحرى يريد من الناقد أن يرى الأدب على أنه «ليس شيئًا مكرسًا بالزمن ، بل يراه مجاوزًا للزمن ، ورؤية خير عمل فى عصرنا وخير عمل فى الخمسة والعشرين قرنًا السابقة بالعيون نفسها» (الغابة المقدسة ، ص ١٤ من التصدير) ، وكل الأعمال الفنية يجرى تصورها

على أنها لا تزال حاضرة بشكل ما ، «إن الشكل الرائع القائم لنظام مثالى بيننا يتعدل بإدخال العمل الفنى الجديد بينها (الجديد حقًا) ... ومن يوافق على هذه الفكرة الخاصة بالترتيب ، وشكل الأدب الأوربى والإنجليزى لن يجد أمرًا منافيًا للعقل . إن الماضى يجب أن يتغير بالحاضر بمثل ما يتوجه الحاضر بالماضى» (مقالات مختارة ، ص ١٥) ، وبينما نجد أن شكل الماضى يعاد رسمه على نحو دائم فإن الترتيب يعاد تنظيمه بشكل دائم ، إنه لا يزال ترتيبًا متزامنًا ، والأمر على نحو ما يقول إليوت فى «المرشد الصغير» : «إن التاريخ هو أنموذج للحظات اللازمانية» .

ونتائج وجهة نظر إليوت فى التراث واضحة ، إنها فى جانب منها نتائج سلبية : إنها تبرر عدم الثقة فى مجرد الشخصية والجدادة والأصالة ، «إن القصيدة الأصلية المطلقة هى قصيدة سيئة بشكل مطلق» (تصدير لإزرا باوند فى قصائد مختارة ، ص١٠ من التصدير) . إنها تثبط الثورة ، والتساهل الفردى من أى نوع ، ومن الناحية الإيجابية يزكى إليوت أن الشاعر يجب قراءته على نحو جيد ، بل وحتى تجرى معرفته فى تاريخ الشعر ، وأنه يتطابق وإن يكن ليس بشكل كامل أو على نحو سلبى ، «إن الأصالة الحقة هى مجرد تطور» (المصدر السابق) .

إن ما يوضع نظريًا فى إطار التراث يتضمن معنى عينيًا عندما يحدد إليوت التراث بألف لام التعريف ويصفه بأنه كلاسيكى ، لقد أعلن إليوت نفسه (كلاسيكيًا) ، (ملكيًا) ، (إنجليكانيًّا) فى تصدير «إلى لانسلوت أندروز» (١٩٢٨) ، وهذه عبارة اعتبرها فيما بعد – إلى حد ما – «جائزة» على نحو يدعو للأسى . إنه لا يقوم برد فعل بل بالأحرى يعترض على تفسير أن «الموضوعات الثلاثة هى على قدم المساواة فى الأهمية بالنسبة له ، وأنه «يؤمن بأنها إنما هى تحلّق جميعًا أو تهوى جميعًا» (بعد آلهة غريبة: تمهيد للهرطقة الحديثة ، ص ٢٩) ، وصورة إليوت التى رسمها للكلاسيكية ليست مجرد صورة أخرى من الكلاسيكية الأكاديمية الفرنسية ، فهو لا يعْبد العصر الذهبى الفرنسى على غرار نيسار وبرونتيير ، إنه لا يكاد يهتم بالكلاسيكيات الفرنسية رغم أنه أدرج بتلميحات صارخة لمسرحية (أتالى) لراسين وقال عنها «إنها تمثيلية عظيمة للغاية فى الحقيقة» (عن الشعر والشعراء ، ص ١٧٦) ، وكتب مقالاً عن باسكال هو على أية حال ليس مقالاً أدبيًا حقًا .

وإعجاب إليوت بالكلاسيكيات اليونانية والرومانية يبدو عامًا ونظريًا بشكل كبير ، وهو يعترف بصدق بأنه «من ضمن أولئك الذين لم يتذكروا بما فيه الكفاية اللغات الكلاسيكية لقراءة الأصول بسهولة» (نقد الناقد ومقالات أخرى ، ص ١٥٩) ، لكن لدى إليوت - كما تظهر تمثيلياته - معرفة دقيقة بالتراجيديا اليونانية مترجمة ، بل إنه فى فترة مبكرة أبدى اهتمامًا دراسيًا بسنكا أساسًا كخلفية لدراسته المستفيضة عن الدراما الاليزابيثية ، والمؤلف القديم الوحيد الذى علق عليه إليوت باستفاضة وبأكبر تعاطف هو فرجيل ، ولقد طرح تقابلاً بين عالم فرجيل وعالم هوميروس على أنه «عالم أكثر تحضرًا خاصًا بالوقار والعقل والنظام» ورغم أنه يعتبر حساسية فرجيل «أقرب للمسخبة عن أى شاعر آخر رومانى أو يونانى» فقد قرر أنه ليس من الحق تمامًا أن نقول إن فرجيل كان «حيوانًا طبيعيًا مسيحيًا» (عن الشعر والشعراء ، ص ١٣٠) . وفرجيل لم يكن صوفيًا بأية حال من الأحوال : إنه يفتقد الحب بالمعنى الذى عند دانتى والتعليقات عن فرجيل هى التعقليات الوحيدة التى تتناسج بالمحبة لمؤلف كلاسيكى تجرى رؤيته فى ضوء تعاطفه المميز الفريد مع العقل المسيحى» (ص ١٢١) باعتباره تعميم «علاقة تبادلية بين العالم القديم والعالم الجديد» (ص ١٢٣) ، وحتى (الرعوية) الرابعة لفرجيل رغم أن إليوت يدرك أنها لا تتنبأ بمجىء المسيح تعد «رمزًا» لوضع العذراء مريم الفريد (ص ١٢٣) ، وأحيانًا يبدو ما هو قديم مما يصعب معه تقديره حسب قيمته الخاصة بل يجرى تقديره كمرحلة تمهيدية للمسيحية .

ولا يمكن للمرء أيضًا أن يقول إن إليوت منجذب بصفة خاصة لعصر الكلاسيكية الجديدة الإنجليزية . «إن رأيى الخاص هو أنه ليس لدينا عصر كلاسيكى وليس لدينا شاعر كلاسيكى فى الإنجليزية» (عن الشعر والشعراء ، ص ٥٩) . وإليوت بارد بالنسبة للشاعر بوب ، «إنه أستاذ المنمنمات» (مقالات مختارة ، ص ٢٩٦) ، بينما سويفت يثير إعجابه المخيف ، وفى مقارنة مع بن جونسون يسمى إليوت «الفصل الأخير من (رحلة إلى هوينيومز) أكثر الهجائيات إثارة للرعب عن أى شىء كتبه جونسون ، ومع هذا يمكنه أن يحركنا للشفقة ونوع من التطهير . إننا ونحن نشعر فى كل موضع بتراجيديا سويفت نفسه ... بالشخصية المرعبة فى عمله الذى صدر عن الانفعال الأعمق والأكثر تكثيفًا» عما لدى جونسون (ديال ، العدد ٨٥ ، ١٩٢٨ ، ص٦٨) ،

وهذا هو مغزى التعليقات المتأخرة عن «الإخلاص المرعب لما لدى سويفت من قدْح الجنس البشرى»(٢٢) أو «نزعة ساخرة تقدمية عن الإنسان العالم ، ذلك الإنسان الناضج والمحيط ... الذى يكره رائحة الحيوان الإنسانى نفسها»(٢٣) . ونقد إليوت لملتون هو نقد للذوق الكلاسيكى الجديد ؛ نقد للغة المصطنعة ، والبلاغة الطنانة ، والميلودراما ، ودريدن وحده هو الذى يروق لإليوت بقوة بفضل استخدامه للغة المنطوقة ولقوته الساخرة ولنقده . ورغم أن دريدن ينال الثناء بتماسك لأنه «أسس حديثًا إنجليزيًا (عاديًا) ، حديثًا صادقًا لكل النظم والنثر» (جون دريدن شاعرًا ودراميًا وناقدًا ، ص ٢) إلا أن إليوت يعترف «بأنه مع ذكاء دريدن فإن لديه عقلية شائعة عادية ... إنه تنقصه وجهة النظر الواسعة والفريدة تجاه الحياة ، وإنه تنقصه البصيرة ، ينقصه العمق» (مقالات مختارة ، ص ٣٢) . وبصفة عامة يلقى القرن الثامن عشر استنكارًا أيضًا بسبب «مدى الحساسية المحدود وخاصة فى مجال الوجدان الدينى» (عن الشعر والشعراء ، ص ٦٠) ، ولا نجد إلا دكتور جونسون وقد جرى استثناؤه بفضل الإحكام فى النظم لهجائيتين وما فيهما من كياسة وتيقن وسهولة»(٢٤) ، وهو يلقى تقديرًا كبيرًا كناقد وكاتب أخلاقى ، وبشكل عابر يقال لنا لدهشتنا : « إننى أضع قصيدة (القرية المهجورة)(٢٥) أعلى من أية قصيدة لجونسون وجراى» (عن الشعر والشعراء ، ص ١٨١) ، وتجرى تزكية كراب على أنه «شاعر جيد جداً ، ولكنك لا تتوجه إليه طلبًا للسحر» (ص ٤٩) .

كل هذا يبدو على أنه يدل على أن ذوق إليوت لا يمكن وصفه على أنه كلاسيكى أو كلاسيكى جديد وعلى أية حال فإن الكلاسيكيات هى الينبوع الثرّ للتراث ، والمحاضرة التى عنوانها «ما هو الكلاسيكى ؟» (١٩٤٤) تعرض وجهة نظر مشابهة تمامًا لوجهة نظر سنت – بيف رغم أن إليوت يؤكد بأنه لم يقرأ مقال سنت – بوف بالعنوان نفسه منذ ثلاثين سنة (عن الشعر والشعراء ، ص ٥٣) ، «إن عصب تيار الأدب الأوربى هو

(٢٢) تكريم جون دنْ ، بإشراف تيودور سبنسر ص ١٠ .
(٢٣) «سيريل تورنيور» فى (مقالات مختارة) ، ص ١٩٠ ؛ انظر : «مقالات قديمة وحديثة» ، ص ١٥٢ .
(٢٤) «لندن جونسون» (١٩٣٠) و «عن الشعر والشعراء ، ص ١٦٢ وما بعدها .
(٢٥) قصيدة لجولد سميث عام ١٧٧٠ يعرض فيها تفوق الزراعة على التجارة فى الاقتصاد القومىّ . (المترجم)

اللاتينية واليونانية ، ليس باعتبارهما نسقين للتدفق ، بل باعتبارهما نسقًا واحدًا ، فمن خلال روما يجب تتبع نسبتنا إلى اليونان» (ص ٧٠) وضمنيًا نجد أن التصور السائد بصفة خاصة فى ألمانيا من أن روما يجب تجاوزها ، وعلينا أن نتوجه مباشرة إلى اليونان وهذا يجب نبذه ، إنه يمجد «استمرارية واقع روما» وهو يوحدّ بين التراث الكلاسيكى والتراث المسيحى وخاصة التراث الرومانى والكاثوليكى والذى هو أيضًا له سلطته التأثيرية سياسيًا (كريتريون ، العدد الرابع ، ١٩٢٦ ، ص ٢٢) ، ويؤكد إليوت «الحاجة إلى وحدة ثقافية لأوربا» والتى لا يمكن أن تنمو إلا من الجذور القديمة ، الإيمان المسيحى واللغات الكلاسيكية» . «هذه الجذور هى - على ما أعتقد - متناسجة على نحو لا يمكن فصْمه» (نقد الناقد ومقالات أخرى ، ص ١٦٠) .

وأحيانًا يدرج إليوت ألمانيا فى وحدة الثقافة الأوربية ، والتى يحددها على أنها مسيحية وكلاسيكية معًا ، لكنه يفكر أن يكون جوته كلاسيكيًا شاملاً فهو يجده «إقليميًا صغيراً» (عن الشعر والشعراء ، ص ٦٧) . بل حتى أنه يعتقد أنه «منقوع فى كل الفلسفة والشعر ولم يحقق أى نجاح عظيم فى أيهما ، إن دوره الحقيقى كان دور رجل العالم والحكيم - دور لارشوفوكو ، دور لابروبير ، دور فوفبارج (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ٩٩) . ومن قبل فى السابق اعتبر إليوت «ترنيمة إلى الطبيعة» «لغواً» ، و «يجب استبعادها على أنها موعظة رعوية» وواضح أنه غير واع بأن نسبتها إلى جوته قد أنكرها جوته نفسه (نيشن آند أثينايم ، العدد ٤٤ ، ١٩٢٩ ، ص ٥٢٧) . وعلى أية حال فإن هذه الترنيمة النثرية تُنْسب اليوم لجوهان كريستوف نوبلر وهى مستمدة من خطاب شافتسبرى للطبيعة فى كتاب (الأخلاقيون) ولا تكاد تقول أى شىء يهز على نحو أكبر ما علمه الرواقيون القدماء ، وفيما بعد ، فى حديث ألقاه فى هامبورج عام ١٩٥٥ ردد إليوت رأيه المتدنى فى جوته ، وهو الآن يدرجه مع دانتى وشيكسبير بين الكلاسيكيات الأوربية العظيمة ، ويجد فيه «حكمة» ليست هى مجرد الحكمة الدنيوية عند لارشوفوكو . لقد قرأ إليوت «الإنسان أو المادة» من تأليف أرنست لهرز الذى يفسر جوته العالم على نحو كلّه عبث على أنه سياق لعلم الحكمة الإنسانية الخارقة عند رودلف شتيز . وإليوت يجد جوته الآن أقل تمثيلاً للعصر عما كان يعتقد من قبل وأكثر شمولية ، ويكاد يكون فوق عصره مثل ريكله .

وعلينا أن ندرك أن كلاسيكية إليوت هى مسألة خاصة بالسياسة الثقافية لا النقد الأدبى ، وواضح أنها مستمدة من إرفينج بابيت وأصحاب الإشكاليات من الفرنسيين المعادين للرومانسية : لاسير ، وسيلييير ، وشارل مورا ، ويقرّ إليوت بأن كتاب مورا «محدود العقل» (١٩٠٥) كان له تأثير كبير على تطوره العقلى (نوفيل ريفيو فرانسيس ، العدد التاسع ، ١٩٢٣ ، ص ٦١٩ – ٦٢٥) . وقد دافع عن مورا فى صراعه مع الفاتيكان . وكتيب إليوت عن «دانتى» (١٩٢٩) أهداه إلى مورا ، ونحن نجد عند مورا التوحيد بين التراث الكلاسيكى والتراث الروحانى ، كما نجد الرأى – من المؤكد أنه زائف وخاصة خارج فرنسا – من أن الرومانسية (هى) ثورة وأن الاثنين هما فوضى أخلاقية وجمالية ، ولقد وجد إليوت فى الفرنسية فكرة تراث سلطوى ونظام موروث من روما ، لقد تقبل هجومهم العام على الرومانسية كظاهرة ثقافية ، ولكن ليس على أذواقهم الأدبية العينية التى لا تكاد تنطبق على الأدب الإنجليزى ، ولقد أطلق إليوت على الكلاسيكية الحديثة «ميلا نحو تصوّر أسمى وأوضح للعقل ، وسيطرة أشد صرامة وهيمنة على الانفعالات بالعقل» وطرح حنيئذ أسماء سورل ، مورا ، بنْدا ، هولم ، ماريتان، بابيت . (كريتريون ، العدد الرابع ، ١٩٢٦ ، ص ٥) كدليل على الانحراف ، ومن المؤكد أن كل هذه الأسماء أولئك أصحاب الأيديولوجيات وليس من بينهم أى شاعر إلا لو تناول المرء القصائد التصويرية القليلة النادرة التى كتبها هولم بجدية ، لقد تناولها إليوت بجدية عندما علق فقال إن لدى هولم «الميزة الكبرى لموهبة إبداعية» رغم أنه يمكن مقارنتها مع مورا وسورل ولاسير ، إن هولم هو «غير ناضج ، وغير جوهرى» . ولقد تبين إليوت المشكلة بنفسه : «إن الضعف الذى عانت منه الحركة الرومانسية فى فرنسا هو أنه كان نقداً وليس إبداعًا ... وإن عصراً كلاسيكيًا جديداً سيتم الوصول إليه عندما يتعدّل المعتقد أو الأيديولوجيا لدى النقاد بالاتصال بالكتابة الإبداعية وعندما يتسلل لدى الكتّاب المبدعين المعتقد الجديد ، ومن ثم نصل إلى حالة من التوازن» (كريتريون ، العدد الثانى ، ١٩٢٤ ، ص ٢٣٢) . لكن هذا المركز لم يحدث وما كان يمكن أن يحدث ، إن الكلاسيكية عند إليوت تظلّ مثالاً أخلاقيًا دينيًا : «إن الكلاسيكى أو صاحب العقل الناضج هو واقعى تمامًا ، بدون أوهام ، بدون أحلام يقظة ، وبدون أمل ، وبدون مرارة ، وبتنازل كبير» (كريتريون ، العدد الأول ، ١٩٢٣ ، ص ٣٩) . إن التضمينات الجمالية للنظام والشكل فى أدنى المستويات عندما يقيم تقابلاً بين

الكلاسيكية والرومانسية على أنهما «المكتملة والمتشظِّية ، المرتبة والفوضوية» (مقالات مختارة ، ص ٢٦) ، وفى عام ١٩٣٤ أعتقد أن التفرقة «لا يجب أخذها مأخذاً جاداً للغاية» (بعد آلهة غريبة : تمهيد للهرطقة الحديثة ، ص ٢٥) ، وفى عام ١٩٦١ وجد أن «المصطلحين لم تعد لهما ، أهمية بالنسبة لى على ما كانت لهما ذات يوم» (نقد الناقد ومقالات أخرى ، ص ١٥) .

ووجهة نظر إليوت الفعلية للشعراء الرومانسيين الإنجليز هى - بشتى الطرق - نظرة غير محبذّة من الناحية الشكلية ، إنه يعجب ببليك رغم أن السبب الحق يظل بالأحرى غامضًا ، وهو يمدحه ؛ لأنه احتفظ «بعقل لم يشوشه الرأى السائد» (مقالات مختارة ، ص ٣٠٦) ، لكنه يتشكى أيضًا من أن بليك ينقصه «إطار الأفكار المتقبلة والتقليدية التى يمكن أن تمنعه من الانغماس فى فلسفة خاصة به» (ص ٣٠٨) ، ويبدو أن إليوت يطوّح بيد ما كان قد أعطاه باليد الأخرى ، ولكن التناقض واضح أنه مما يمكن حله ، إن بليك ما كان يمكن أن يكون على ما هو عليه إلا بسبب عزلته ، وهذه العزلة تسببت فى تركيزه .

وإليوت لم يناقش شعر وردزورث وكولردج إطلاقًا بأى تفاصيل ، لقد أشار إليوت إلى «فرط السرور المبالغ فيه» بالنسبة لقصيدة «كوبلاخان» (جدوى الشعر وجدى النقد، ص ١٤٦) ، وهو يسمى «قصيدة عن محاكيات الخلود» «قطعة رائعة من الحشو» (ديال ، العدد ٨٣ ، ١٩٢٧ ، ص ٢٦٠) ، ولكن النقد الموجه لكلا وردزورث وكولردج يستثير إليوت على نحو أكبر ، ولقد سمى إليوت «السيرة الأدبية» واحدة من أحكم الأعمال وأسخفها ، «أكثر الكتب النقدية إثارة وأكثرها مدعاة للسخط قد كُتب» ، ولكنه يفرد لهذا الكتاب أهمية تاريخية كبرى : «لقد أبرز بوضوح علاقة النقد الأدبى بذلك الفرع من الفلسفة الذى ازدهر على نحو مثير للدهشة باسم علم الجمال» (تجربة فى النقد ، العدد ٧٠ ، ١٩٢٩ ، ص ٢٢٧) ، وهى جديدة ، وهذا وهى ما يجب أن نضيفه للعالم الناطق بالإنجليزية وحده ، وهو يقتبس وصف كولردج للتخيل على أنه يوفق بين الأضداد بتحبيذ كتبرير للفطنه المتيافيزيقية (مقالات مختارة ، ص ٢٧٨) . لكنه يرفض تفرقة كولودج بين التخيل والخيال (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ٧٧) ، وعبارة «الشك المراد للإيمان» واضح أنه لا يفهم أن كولردج يتحدث عن الوهم المسرحى وليس عن إيمان إليوت بعقيدة الشاعر (ص ٩٥) .

ومما يدعو للدهشة – إلى حد ما – أن إليوت يعجب ببايرون والذى يفسره على أنه كالفيني اسكتلندى متأخر مع إحساس باللعنة ، وهو يمدح بصفة خاصة المقاطع الأخيرة من (دون جوان) ، حيث وجد بايرون انفعالاً أصيلاً ، وكراهية للنفاق (عن الشعر والشعراء ، ص ٢٠٥) ، زيادة على ذلك فإن إليوت يعتقد أن لغة بايرون المبتذلة تدل على «حساسية ناقصة» حيث إن «رفضه القاطع» للنزعة الساخرة يظهر «عقلية غير مهتمة وعقلية فوضوية» (ص ٢٠١) .

وكيتس يعد شاعراً كبيراً ، وإليوت يعتقد أن القصائد – وخاصة ربما «قصيدة إلى النفس» – كافية لتبرير شهرته ، وعلى أية حال فإن إليوت يعترف بأنه لا يفهم المقصود بأن «الجمال هو الحقيقة وأن الحقيقة هى الجمال» ، ويعتبر البيت «عيبًا خطيراً عن القصيدة الجميلة» (مقالات مختارة ، ص ٢٥٦) ، ويجد إليوت «آثار صراع متجه إلى توحيد الحساسية» فى قصيدة (هيبريون) الثانية (مقالات مختارة ، ص ١٧٤) ، لكنه احتفظ بشكوكه بشأن القصيدة (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ١٠٠) . لقد أعجب بالرسائل على أنها «من المؤكد أنها أكثر الأشياء بروزاً وأكثرها أهمية لم يكتب مثلها أى شاعر إنجليزى» (ص ١٠٠) ، وهو يقتبس الرسالة الموجهة إلى بنيامين بيلى (٢٢ نوفمبر ١٨١٧) : «إن رجال العبقرية العظام شأنهم فى هذا شأن بعض علماء الكيمياء يشتغلون على كتلة العقل المحايد ، لكن ليس لهم أية فردية ، ليس لهم أى طابع محدد» ، ولابد أن هذا أثر فى إليوت على أنه إرهاص بتفضيله هو الخاص «للتجرد» وبهره على أنه «كلاسيكى» أكثر منه «رومانسى» .

والشاعر الوحيد الذى انتقاه للنقد السلبى من بين الرومانسيين الإنجليزى هو شلى ، واعتراضات إليوت هى أساساً اعتراضات أيويولوجية : إلحاد شلى ، وكراهية للملوك والكهنة ، وآراؤه عن الحب هو ما يضايقه ، وهو يسميه «بلا روح فكاهية ، متحذلق ، متمركز فى ذاته وأحياناً يكاد يكون وغداً» (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ٨٩) ، لكنه ينقد شلى أيضاً كشاعر : بسبب الصورة المشوشة (مقالات مختارة ، ص ٢٩٢) . أو بسبب مقطع من قصيدته (القبرة) حيث تبدو له بما فيها من علم الفلك غامضة (ديال ، العدد ٨٤ ، ١٩٢٨ ، ص ٢٤٧) ، ومسرحيته التراجيدية (سنْسى) لا يسميها إلاّ بأنها «إعادة بناء» للتراجيديا الإليزابيثية (الغابة المقدسة ، ص ٥٥ ؛ انظر : جون دريدن شاعراً وكاتباً دراميًا وناقداً ، ص ٣٥ – ٣٦ ، عن الشعر والشعراء ص ٣٤) ،

و (دفاع عن الشعر) يعد متدنيًا عن تصدير وردزورث (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ٩٣) وأحيانًا ما يدلى إليوت بكلمة طيبة عن «انتصار الحياة» لأنها تظهر مثل (هيبريون) لكيتس «آثار صراع متجه إلى توحيد الحساسية» (مقالات مختارة ، ص ٢٧٢) ، ويحتوى على «بعض أعظم الأبيات وأكثرها اصطباغًا بصبغة دانتى فى النظم الإنجليزى» (نقد الناقد ومقالات أخرى ، ص ١٣٠) ، وإليوت وهو يكتب مقدمة لكتاب «الشعر الإنجليزى» (١٩٥٠) لليون فيفانت يعترف بأن الفصل الذى كتبه فيفانت قد حمله إلى «تقدير جديد وأكثر تعاطفًا مع شلى» (ص ١٠ من التصدير) .

ورفض إليوت للرومانسية يستهدف هكذا بالأحرى تنيسون ، وسوينبرن، وباتر وموريس ، والجيورجيين[٢٦] وروبرت بروك ، وجون درينكووتر أكثر من الرومانسيين الفعليين ، ولكن فى العلاقة بتينسون ترتفع وتنخفض ففى عام ١٩١٨ قام بدفاع مزدوج عن تنيسون كتقنّى حريص ، ويضيف قائلاً : «وتنيسون له عقلية (هى عقلية عينية جداً مثل الساعة فى المنزل الريفى) أنقذته من التفاهة . والموضوع المطــروح – الحبيبة ليليان الرشيقة – قد تناوله بحق ولكن كدراسة جادة فى التقنية» (اجو إيست ، العدد الخامس ، ١٩١٢ ، ص ٤٣) ، ولكن فى عام ١٩٣٦ كتب بالأحرى مقــدمة رقيقـــة بطبعة من (قصائد) ، وقد امتدحه بفصل «أجمل أُذُن لشاعر إنجليزى منذ ملتون» ، وبفضل «ثرائه ، تنوعه ، اقتداره» ، ولم يعترض إلا على «الأميرة» لأنها غبية وعلى «مود» لأنها غير واقعية . وهو يخلص إلى «أننى يجب أن ألوم تنيسون لا بسبب اعتداله أو فتوره ، بل بالأحرى بسبب نقص هدوئه» (مقالات قديمة وحديثة ، ص ١٧٥ ، ص ١٨١) ، وعلى أية حال فإنه يميز سوينبرن على أنه مثال الشاعر الذى «يكف الموضوع بالنسبة له عن الوجود ، نظراً لأن المعنى شو مجرد هلوسة عن المعنى ، ولأن اللغة قد كيفت نفسها مع حياة مستقلة للتغذية ذات الجو الصحى» (مقالات مختارة ص ٣١٣) . إن المعنى والصوت عند سوينبرن شىء واحد ، أو بالأحرى لا يوجد سوى الصوت ، والمعنى عام لدرجة أنه يتلاشى. ولكن مما يدعو للدهشة أن إليوت يعجب بسوينبرن كتلميذ ومتذوق ، وليس كناقد لكتّاب الدراما فى العصر الإليزابيثى ، ويعتقد أن «حكمه إذا ما جرى التدقيق فيه بعناية يبدو

(٢٦) مجموعة من الشعراء أصدروا عام ١٩١٢ «مختارات شعرية» (المترجم) .

معتدلاً وعادلاً» (الغابة المقدسة ، ص ١٧) . وواضح أن إليوت يقف أيضًا ضد هويتمان وهو يتشكى من «الجانب الأكبر من المصيدة المقرقعة فى المحتوى» (تصدير لإزرا باوند فى قصائد مختارة ، ص ٩ من التصدير) ، وبينما يقّر بأنه «كاتب نثرى عظيم» يعده «زائفًا فى التظاهر بأن نثره هو شكل جديد من النظم» (محاضرة نبراسكا ، ١٩٦٠ ، ص ٢٠٦) ، ولا يصبح إليوت ساخرًا فحسب بل يصبح حتى عنيفًا إلا عندما يناقش ترجمة جلبرت مورى ليوريبيديس باعتباره «انحطاطًا سوقيًا للمصطلح الشخصى للغاية عند سوينبرن» (الغابة المقدسة ، ص ١٦) أو عندما يتهكم من جود ديرينكووتر بسبب مباهاته بتراث أسلافه الإنجليز الخُلَّص (فانتى فير ، نوفمبر ، ١٩٢٣ ، ص ٤٤) أو عندما يستبعد إدجارلى ماسترر وكارل ساندبرج وفاتشل لندساى باعتبارهم «مبتذلين وأصحاب عقليات تقليدية» (المصدر السابق ، ص ١١٨) .

ولايستطيع الإنسان أن يصف ذوق إليوت الشعرى والوشيجة التى ينشتها لتراثه فى إطار تعارض بسيط للكلاسيكية والرومانسية . وبالرغم من البناء الفوقى الأيديولوجى للكلاسيكية فإن ذوق إليوت ينتمى إلى خط يمكن أن نسميه خطًا رمزيًا زخرفيًا غريبًا له طابع العصور الوسطى . إن للأساليب طابعًا مشتركًا بما فيه الكفاية لتجعل أفضلياته متناسقة وواضحة ، وليست هناك حاجة لمناقشة علاقة إليوت بدانتى الذى يبدو له أعظم شاعر فى كل التاريخ ، «أكثر الشعراء أوروبية وأقلهم محلية» (نقد الناقد ومقالات أخرى ، ص ١٣٤) ، ورأى إليوت فى دانتى هو - إلى حد ما - رأى جزئى ، لكنه يركز عدة تصورات أساسية لنظريته الأدبية : التأكيد على التخيل البصرى ، وعلى اللغة المتطوقة ، وعلى كيان الفكر المُتَقَبَّل والبناء الانفعالى الذى جرى استيعابه وبدل الأفكار التجريدية ، إن دانتى يبدو أنه مؤلف العصور الوسطى الوحيد الذى يهم إليوت بعمق ، رغم أنه أبدى حبه لمالورى وفيلون وأشار إلى جيودو كافالكانتى وريتشارد أوف سنت فيكتور(٢٧) .

(٢٧) فى المحاضرة الثالثة من محاضرات كلارك غير المنشورة . وردت غدبوس : «ت . س . إليوت» .

لقد استخدمت مصطلح «فن الزخرفة الغريبة» (الباروك) لتسمية كل الفن ضد معايير عصر النهضة فى الجمال بينما يسبق تأسيس كلاسيكية جديدة . ويبدو أن إليوت غير مهتم بصفة خاصة بعصر النهضة كعصر نهضة ، ولا نجد فى أى موضع أنه ناقد لأىٍّ من شعراء هذا العصر البارزين بالتفصيل إلى أن وصل إلى كتّاب الدراما الإليزابيثيين مارلو وشيكسبير بصفة خاصة . وهو فى بحثين مطولين واللذين يمكن القول عنهما إنهما مساهمتا إليوت فى الدراسة التاريخية الإنجليزية (وليس النقد) . لقد درس إليوت ترجمات سنكا و «شيكسبير ورواقية سنكا» (مقالات مختارة ، ص ٦٥، ص ١٢٦) ، وهو يعجب بتناوله الشعر المرسل: حريته واقترابه من الحديث العام الشائع، وهو مَرِن وقوى فى الوقت نفسه ، وهو يرى كتّاب المسرح الإليزابيثيين على أنهم يعملون من خلال قناعات محددة بشكل سيئ وهو يوضح بإلحاح أن ضعف الدراما الإليزابيثية «ليس قناعاتها التقليدية بل نقص قناعاتها التقليدية» (ص ١١٢) ، وتفاصيل نقد إليوت يبدو فى الغالب معرضًا للتساؤل حوله ، فيصعب على المرء أن يتمكن من وصف (يهودى مالطه)[٢٨] على أنها مسرحية «هزلية» رغم أنها «هزلية للفكاهة الإنجليزية القديمة ، التى وضعت آخر أنفاسها فى عبقرية ديكنز المتفسخة» (ص ١٢٣) ، كما أن المرء لا يمكن أن يقتنع بتفسيره لحديث عطيل الأخير كمحاولة «للاحتفاء بنفسه» ، «عرض مخيف للضعف الإنسانى» ، نوع من البوفارية نسبة للسيدة بوفارى بطلة فلوبير ، وليس حقيقيًا أن «عطيل قد كف عن التفكير فى ديدمونة ، وأنه يفكر فى نفسه» (ص ١٣٠ – ١٣١) ، ويفشل إليوت فى نقل حالة ونتيجة اتهام عطيل لنفسه ، إن عطيل يدلى بحديثه الأخير ممهدًا لانتحاره ، وهو يحرف الانتباه عن دفع الخنجز إلى نفسه ، كما أن الإنسان لا يستطيع أن يتقبل تفسير (هاملت) الذى يعتمد – إلى حد كبير جدًا – على تأملات ج . م . روبرتسون غير المحققة ، ومما له دلاته أن إليوت اعتقد أن «أنطونيو وكليوبترا» ، و «كوريولانوس» هما من أكثر نجاحات شيكسبير الفنية المؤكدة» (ص١٤٤) . وواضح أنه يعبأ إلى حد أبعد بكتاب الدراما فى العصرين اليعقوبى والكاروليني[٢٩] والذين كرّس لهم بعضًا من أجمل مقالاته : بن جونسون ، وتوماس

(٢٨) مسرحية من الشعر المرسل لمارلو . قدمت عام ١٥٩٢ ، ولم تطبع إلا فى عام ١٦٣٣ . (المترجم)

(٢٩) كتاب الدراما فى عصر الملك شارل الأول ، وقد حدث تقدم فى الشعر الغنائى والكتابة النثرية ولكن حدث تدهور فى القوة الدرامية ما بين ١٦٢٥ و ١٦٤٩ . (المترجم)

ميدلتون ، وتوماس هايوود ، وسيريل تورنيور ، وجون فورد ، وفيليب ماسبنجر ، وجون مارستون ، وانشغال إليوت بجونسون وميدلتون وتورنيور ومارستون و «بكراهيتهم للحياة» وكلماتهم «هم شبكة من جذور الاختبار تمتد إلى أعمق رعب ورغبة» (ص ١٥٥) ، وقد فعلت الكثير لإعادة تأسيسهم لصالح المسرح والنقد .

وتمجيد إليوت للشعر الميتافيزيقيين يبرهن على مزيد من التأثير رغم أن الذوق بالنسبة لديه لم يكن جديداً : إن كولردج وسنت برى وجوس وآخرين قد أعجبوا بالشاعر دَنْ فى القرن التاسع عشر ، وقام جريرسون بتحرر الطبعة النقدية عام ١٩١٢ وإليوت لم يحدد أو يصف طبيعة الشعر الميتافيزيقى بأية طريقة جديدة ؛ لأن فكرة «الحساسية الموحدة» أو «الفكر الملموس» ترجع على الأقل إلى بعيد إلى المحترم ألكسندر جروسارت[٣٠] ، كما أنه لم يحاول إطلاقًا أن يحدد طبيعة (المجاز الطريف) ، بل إن إليوت - بالأحرى - طرح قضية الشعر العقلانى وطرح الدرس لعصرنا . إن الشعراء فى عصرنا «يجب أن يكونوا صعبين ، على الشاعر أن يكون أكثر وأكثر شمولية ، أكثر وأكثر تلميحاً ، أكثر وأكثر عدم مباشرة ، لكى يفرض ، لكى يطرح إن اقتضت الضرورة اللغة فى معناه . وليس يكفى «أن ننظر فى قلوبنا ونكتب» ، يجب أن ينظر المرء فى اللحاء المخّى ، فى الجهاز العصبى ، فى أجهزة الهضم» (مقالات مختارة ، ص ٢٧٥ - ٢٧٦) .

ويعد إليوت بصفة عامة هو الذى أعلى من شهرة الشاعر دَنْ ، ففى المقال الرئيسى «الشعراء الميتافيزيقيون» (١٩٢١) ضرب أمثلة من دَنْ لتصوير «استيعاب شامل للفكر ، أو تولد الفكر فى الوجدان» (مقالات مختارة ، ص ٢٧٢) ، وهو يميز دَنْ صراحة : «إن الفكرة عند دَنْ هى تجربة : إنها تعدل حساسيته» (ص ٢٧٣) ، وهناك استعراض تحليلى مبكر يكاد يكون كله تمجيداً (نيشن والأثنيايوم ، العدد ٣٣ ، ١٩٢٣ ، ص ٣٣١ - ٣٣٢) . وملاحظات عن رؤيته «الأشياء كما هى» (إجو إيست ، العدد الرابع ، ١٩١٧ ، ص ١١٨) تعد محكًا لحماسة إليوت المبكرة ، ولكن حوالى عام ١٩٢٦

(٣٠) ألكسندر بانوتس جروسارت (١٨٢٧ - ١٨٩٩) مؤلف إنجليزى يجرى تذكره لإعادة طبع الأدب النادر فى العصرين الإليزابيثى واليعقوبى . (المترجم)

لابد أنه غير رأيه ، ربما تحت تأثير كتاب ماريو براز عن دَنْ وكرتشو[٣١] ، ومحاضرات كلارك المتاحة فى جزء منها فى الترجمة الفرنسية عن المقارنة بين دانتى ودَنْ ترسم تقابلاً شديداً بين تصوراتها عن الحب ، وواضح أن هذا فى صالح دانتى ، وإليوت يدلى باعتراضات حرفية تماماً على الصور فى «الوجد الصوفى» عند دانتى لأنه يسىء تفسير النغمة . والنقطة الرئيسية فى القصيدة التى أعتبرها - وأنا أتابع بيير لجويس - ابتكاراً مركباً للحب الفيزيائى[٣٢] ، ولكن نقد دَنْ معتدل بالمقارنة بما بعد ذلك : فإن دَنْ يبدد كمثال على الشاعر الذى كل ما يفعله هو أنه يتلاعب بالأفكار ، «إننى لم أجد أية نزعة من نزعات العصور الوسطى أو أى تفكير ، بل كل ما هنالك خليط متسع من المعرفة الواسعة حّط عليه من أجل التأثيرات الشعرية الخالصة ، ولقد وجدت أنه من المستحيل التوصل إلى نتيجة مُفادُها أن دَنْ يؤمن بأى شىء» (مقالات مختارة) ، وبعد هذا فى التو عقد إليوت مقارنة أخرى ليست فى صالح دَنْ وهذه المرة مع لانسلوت أندروز . إن لدى دَنْ «قليلاً من الخطيب الساحر الدينى بيلى سنداى المحترم فى عصره ، المتسلق ، عراف العربدة الانفعالية» (ص ٣٢٠) ، إذن فإن من المدهش أن إليوت قد ساهم فى تكريم تيودور سبنسر للشاعر دَنْ فى «تكريم جون دَنْ» (١٩٣٠) فقد أسبغ المديح على دَنْ على أنه مصلح للغة الشعرية الإنجليزية ولكن وجد فيه «دمْجاً واضحاً للفكر والحساسية» ، وهو يفكر فى تأثيره على عصره بشكل مفرط ، ويتنبأ بأن مواعظه «سوف تختفى فجأة بمثل ما ظهرت» (تكريم جون دَنْ ، ص ٨ ، ص ١٩) .

وإليوت يقدر جورج هربرت تقديراً أكثر رفعه كأستاذ لغة عظيم ، وكشاعر مكرس مخلص وكعالم تشريح للمشاعر ، وكإنسان سارت حياته - والتى كانت قصيدة - مساراً أبعد عبر طريق إلى تواضع أكثر مما عند دَنْ (سبكتيتور ، ١٩٣٢ ، ص ٣٦٠ - ٣٦١) ، ويرى مدح «المعبد» كتأمل دينى مستمر مع وجود إطار عقلى مخطط له (عن الشعر والشعراء ، ص ٤٥) . «إن انفعال هربرت واضح ومحدد وناضج وقوى» (ديال ، العدد ٨٣ ، ١٩٢٧ ، ص ٢٦٣) . وهذه الآراء تتكرر فى كتيب لالون له عن

(٣١) انظر عرضه التحليلى ، عدد ديسمبر ١٩٢٥ ، ص ٩٧٨ .

(٣٢) كرونيك ، العدد الثالث ، ١٩٢٧ ، ص ١٦٢ .

هربرت كتبه إليوت فى فترة متأخرة فى ١٩٦٢ وهناك مقدمة هى سيرة حياة حافلة باقتباسات مطولة لكنها تحاول أيضًا أن تطرح هربرت ضد دَنْ ، «اختلاف بين هيمنة الفعل على الحساسية وهيمنة الحساسية على العقل» (ص ١٧) . وهنرى فوغان إذا ما جرت مقارنته بهربرت فإنه يعد فى مرتبة أدنى ، إنه ليس صوفيًا كبيرًا كما أنه ليس شاعرًا كبيرًا ، بل هو رائد لوردزورث ولامب فى حبه لطفولة الإنسان ؛ وهذه حالة لا يجد فيها إليوت سوى فائدة ضئيلة (ديال ، العدد ٨٣ ، ١٩٢٧ ، ص ٢٥٩ - ٢٦٣) .

ورغم أن المقال عن مارفل يبدو أنه قد كُتب أيضًا حول اقتباسات (٢٧ اقتباسًا من ١٧ قصيدة من ١١ مؤلفًا بثلاث لغات) ؛ فإنه كان له تأثير أكبر ، وقد قام إليوت باستخلاص مارفل بشدة من وسط التجميع المعتاد آنذاك مع بَنْيَنْ وملتون وذلك باعتباره صاحب نزعة تطهرية وهو يعد من أجمل نظمه ، «إنه نتاج ثقافة أوربية أى ثقافة لاتينية» وهى خاصية قد تأكدت تمامًا بالدراسة الأكاديمية التى عقدت لمارفل علاقات مع الشعر الفرنسى واللاتينى الجديد . ولقد نجح إليوت فى تشخيص مارفل بعبارات بارزة يجرى تذكرها : «لمسة العقلنة وراء الرشاقة الغنائية الخفيفة» ، «النورانية ، الإحكام الشديد» ، «توازن ، توازٍ وتناسب فى النغمات» و «الفطنة التى تنصهر فى التخيل» (مقالات مختارة ، ص ٢٧٩ ، ٢٨٥ ، ص ٢٨٨ ، ص ٢٨٢) .

ولقد أعجب إليوت أيضًا بكراشو إعجابًا شديدًا ، لقد وجد لذة عقلية حتى فى صور كراشو المنافية للعقل بشكل كبير ، وهو يصادق على ماريو براز الذى وضع كراشو «فوق مارينو وجونجورا وكل إنسان آخر على أنه ممثل روح الزخرفة الغربية فى الأدب» (مقالات مختارة ، ص ٢٥٠) .

وكولى مهم عند إليوت نظرًا لأنه يظهر الروح العلمية الجديدة ، وهو يتيح أحيانًا فرصة لتقديم تلخيص بإعجاب إليوت بشعر القرن السابع عشر على أنه أكثر العصور «تحضرًا» فى الشعر الإنجليزى . وإليوت يعجب بفطنة هذا الشعر ، «نوع من التوازن والتناسب بين القيم العقلية والانفعالية» (دراسات فى القرن السابع عشر ، ١٩٣٨ ، ص ٢٤٢) . وهو يربط الفطنة «بالمعانى المختلفة للكلمة ، وأحيانًا يربطها بذلك الذى يدل على المرح ، وإن كان هناك على الأرجح بما هو أكثر المسائل غربة عن عصرنا - المرح المقدس» (نوفيل ريفيو فرانسيز ، العدد التاسع ، ١٩٢٦ ، ص ٥٢٢) . والفطنة - ولا يجب

خلطها بالسخرية المريرة – تتضمن «تفحصاً دائماً ونقداً للتجربة ، وهى تتضمن – على وجه الاحتمال – إدراكاً متضمناً فى التعبير عن كل تجربة للأنواع الأخرى من التجربة الممكنة» (مقالات مختارة ، ص ٢٨٩) . ويبدو الأمر هنا أنه مرادف لما يسميه النقاد الجدد السخرية ، وفى تاريخ إليوت عن الشعر يبدو القرن الثامن عشر والعصر الرومانسى على أنهما عصراً التفكك والتحليل للعقل والوجدان ، وإعادة بناء الوحدة الأصلية جرت محاولتها على يد الرمزيين الفرنسيين وإليوت يأمله بعمله ويعمل باوند وجويس وماريان مور . وعلى أية حال يرفض إليوت النظريات الشعرية المحترفة فى الحركة الرمزية الفرنسية : فروضهم الصوفية أو الخارقة تأكيدهم على الإيحائية مسعاهم من أجل الموسيقى . (وجهات نظر) . وإليوت بربطه مالارميه بإدجار آلان بو يستبعدهما معاً ، وهو يتهمهما بأنهما لا يؤمنان بالنظريات التى اخترعاها ويسميهما مجرد تقنيين أرادا «أن يوسّعا حساسيتهما إلى ماوراء حدود العالم المعتاد» (نوفيل ريفيو فرنسيز ، العدد التاسع ، ١٩٢٦ ، ص ٥٢٢) . وإليوت لا يستطيع أن يتصور الشاعر على أنه يفكّ شفرة ألغاز الطبيعة أو يتقبل الميتافيزيقا عند سويدنبرج أو شوبنهور الواردة عند الشعراء الفرنسيين ، بل إنه بالأحرى فكرّ فيهم على أنهم مكتشفو تقنيات جديدة وكرجال حساسية جديدة . وبودلير عنده «إلى حد كبير أعظم الرمزيين الفرنسيين» (كريتريون ، العدد التاسع ، ١٩٣٠ ، ص ٢٥٧) ، بينما لافورج ليس إلا «خليفة صغير» (مقالات مختارة ، ص ٣٧٦) .

و «الخليفة الصغير» جول لافورج كان – على أية حال – أكثر أهمية بالنسبة لتطور إليوت الذاتى ، وإليوت صراحة يقرّ بتأثيره على شعره المبكر (نقد الناقد ومقالات أخرى، ص ٢٢ ، ص ١٢٦) ، ولكنه فى كتاباته المنشورة يوجد القليل الذى يقوله عنه ، ومعظم ملاحظاته المبعثرة فيها بالأحرى تحفظات قوية ، إنه يتشكى من «الشذرات غير المتمثلة للميتافيزيقا ، وللمشاعر الطافية» فى عمله (إيجو إيست ، العدد الخامس ، ١٩١٨ ، ص٦٩) بل وحتى إنه ليقول إنه «يظل سجيناً فى مراهقته» (تصدير لإزرا باوند فى قصائد مختارة ، ص ٨ من التصدير) ، ولكن فى محاضرات كلارك التى لم تنشر بعد والتى ألقاها فى كمبردج بإنجلترا فى ١٩٢٦ وفى محاضرات تيرنبل فى جامعة جونز هوبكنز عام ١٩٣٣ ، والتى جرى اقتباسها فى كتب حديثة لإدوارد لوب ورولاد بوش،

وفى مقال لميكل هانوش تجرى مناقشة لافورج باستطراد نوعًا ما ، ولافورج وبودلير فى محاضرات كلارك يجرى النظر إليهما على أنهما من أوائل الشعراء الذين أحيوا مشكلة الخير والشر ، ومن ثم نجحوا فى ضم الفكر والوجدان وتأسيس نظام أخلاقى ، وحتى «شيطنة بودلير (غرس الشر) هى مسألة اشتقاقية أو هى محاكاة للحياة الروحية» (هانوش ، ص ١٦٨) وهو موضوع تطور فى المقال عن بودلير (١٩٣٠) ، إن لدى لافورج «توقانًا باطنيًا نحو النظام ؛ أى أن كل شعور يجب أن يحصل على مكانته الكلية ، يحصل على تبريره الفلسفى ، وإن كل فكرة لها مكافئها الانفعالى ، وتبريرها العاطفى»[٣٣] ، وفى محاضرات تيرنبل يتكرر هذا بنشر ذى طابع دينى أكد أن لافورج يبحث عن (الخلاص) حتى يمكن للفكر والحساسية أن يعملا معًا من أجل (اكتمال الحياة) ، إن سخرية لافورج تنبع من «الحرب بين المشاعر المتضمنة من جراء أفكاره ، والأفكار المتضمنة من جراء مشاعره»[٣٤] ، إن لافورج هو « إنسان عاطفى يحلم أحلام يقظة ... وهو صاحب نزعة سلوكية ينقب فى انعكاساتها » (لوب ، ص ٤٢) فى ضوء قراءته لشوبنهاور وهرتمان ، وإليوت يحدد سخرية لافورج على أنها سخرية ذاتية ومن ثم فهى تعبير عن المعاناة وإليوت يمتدح لافورج لبدعه المبتكرة الفنية التى استفاد منها لكنه يعد «أدنى من كوربيير ورامبو كفنان» (هانوش ، ص ١٧٣ - ١٧٤) . وفشله النهائى يعزوه إلى أن الفلاسفة الذين استمد منهم لافورج أفكاره ليسوا مفكرين خالصين (مثل توما الأكوينى بالنسبة لدانتى) ، ولكن كانت تفسدهم المشاعر ، كانوا شاعريين ، أو على نحو آخر فإن إليوت يقترح أن لافورج لم يؤمن حقابها ؛ ومن ثم ظل منقسمًا ، ثنائيًا .

وفى مقال مبكر جدًا (كريتريون ، العدد التاسع ، ١٩٣٠) هناك عرض تحليلى لترجمة آرثر سيمونز لبودلير عام ١٩٢٧ وإليوت إنما يندد بترجمة سيمونز وتعليقاته لجعل بودلير يبدو شخصية من شخصيات جيل التسعينات ، له كيان داعر من الرذيلة ، إن سيمونز لم يفهم الطابع التراثى الرائع لنظم بودلير ، مع وجود صرامة هى صرامة الكاتب المسرحى راسين ، وهو لم يفهم عقليته : نورانيته ونزعته المسيحية ، إن إليوت يتفق مع شارل دى بو من أن بودلير كان «من الناحية الجوهرية مسيحيًا ، وُلد من

(٣٣) هانوش ، وهو يقتبس من المحاضرات ، المجلد الثامن ، ص ١٧٠ .
(٣٤) هانوش ، اقتباس من المحاضرة والثانية ، ص ٥ ، ص ٨ .

زمانه الحق» (مقالات قديمة وحديثة ، ص ٧٣) ، والمقال المتأخر (١٩٣٠) أكثر انتقاداً . إن إليوت يعترف بأن «الرأى القائل إن بودلير هو مسيحى أساساً يحتاج إلى تحفظ كبير» ، إن مسيحية بودلير هى مسيحية بدائية أو جنينية» . إن إليوت يرى تفكك حياته وهو يستبعد «عاهراته ، والمولدات الخلاسيات ، ويهودياته والأفاعى والقطط والأحداث على أنها «ماكينة لا تعمل جيداً» (مقالات مختارة، ص ٣٧٢) على أنها «حطام رومانسى» (ص ٣٧٠) ، زيادة على ذلك إنه «أول معاد للرومانسية فى الشعر» (ص ٣٧٢) وهو يعجب به لإخلاصه الأساسى ، وشعوره بالإثم بالمعنى المسيحى الدائم «لقد كان على الأقل قادراً على أن يفهم أن الفعل الجنسى كشر هو فعل كريم على نحو أكبر ، وأقل إثقالاً على النفس عن النزعة الآلية الطبيعية التى تعطى حياة للعالم الحديث» (ص ٣٧٧) ، وهو موضوع يأتى على مرام إليوت .

وليس لدى إليوت . إلا القليل ليقوله عن رامبو ومالارميه . فى البداية لقد فضل «النثر المخلص» عند رامبو على «الضبابية الشديدة عند مالارميه (والذى يأفل بلا لون وبدون شكل على نحو مميت)» (نيو ستيتسمان ، ١٩ مايو ، ١٩١٧ ، ص ١٥٨) ، وأنا لا أعرف ما يمكن أن يعينه عندما أشار إلى مالدى مالارميه من «طُحلُبية» (نقد الناقد ومقالات أخرى ، ص ١٧٠) ، ولقد رأى بعض التناقض فى مديحه لتجارب مالارميه اللغوية وتأكيده المعتاد على اللغة الدارجة فى الشعر ، وهو يقول - بتجنيد جلى - إن «كل معركة حاربها (مالارميه) مع التركيب اللغوى تمثل جهداً بتحويل الرصاص إلى ذهب ، وتحويل اللغة العادية إلى شعر» (النثر والنظم» ، فى تشابيوك ، ٢٢ [١٩٢١] ، ص ٣ - ١٠) و «ملاحظات عن مالارميه وإدجار آلان بو» يمدح نقده الرائع لما لدى بو من «تنقية لهجة القبيلة» ، ومالارميه بتركيبه اللغوى الفريد حوّل العرضى إلى واقعى . بل إنه مثل بو ودَنْ لايؤمن بنظرياته ، وهو يحقق الواقع بالرقية السحرية وهو يصر على القوة البدائية للكلمة (نوفيل ريفيو فرانسيز ، العدد ١٤ ، ١٩٢٦ ، ص ٥٢٤ - ٥٢٦) . وفى محاضرات توريل التى لم تنشر (١٩٣٣) يطور إليوت هذا ويقتبس من قصيدة «مدخل إلى التاريخ» وما فيها من تعبير مثل «رعدو ياقوت فى الثقوب» ليظهر أن الشعر هو رقية سحرية كما أنه صور مجازية ، «إن الرعد والياقوت فى الثقوب لا يمكن رؤيتهما أو سماعهما أو التفكير فيهما معًا ، لكن تنظيمهما يظهر دلالة كل كلمة» (ورد هذا عند بوس ، ص ١٧٦) ، والأبيات «الثوم والياقوت الأزرق ، لقد تعطّل محور العربة النائمة»

فى «بيرنت نورتون» تكشف أن إليوت قد تعلم درس مالارميه ، ولكن مهما تكن ممارسة إليوت فى الأواخر فى عام ١٩٥٨ فى تقديره لكتاب (فن الشعر عند فاليرى) أعاد إليوت التأكيد بقوة الوقوف ضد التقابل الحاد عند فاليرى بين الشعر والنثر الموروث من مالارميه وهو «إن معيار لغة الشاعر هو الطريقة التى يتكلم بها معاصروه» (١٦ – ١٧ من التصدير) ، بل إن لديه حتى عدم اتفاقات أعمق مع فاليرى ، لقد مدحه بسبب «إعادة تكامل الحركة الرمزية فى التراث العظيم»[٣٥] ، وبسبب نوافعه نحو الكلاسيكية ، وبسبب نظريته عن التجرّد عن الهوى الشخصى ، لقد أسقط إليوت المسألة الخاصة بفلسفة فاليرى وامتدح قصيدتى «دلفية البنية» و «الثعبان» كتعبيرين شعريين فريدين على حالات العقل وليس كعبارات تجريدية . وفيما بعد ناقش إليوت نظرية (الشعر الخالص) التى يعدها «هدفًا لا يمكن الوصول إليه» ؛ لأن الموضوع لا يمكن استئصاله تمامًا من الشعر ، ولقد جرى النظر إلى فاليرى على أنه «أكثر الشعراء وعيًا ذاتيًا» وعنده «إن فعل التركيب والتأليف أكثر أهمية من القصيدة الناجمة منه» (نقد الناقد ومقالات أخرى ، ص ٣٩ – ٤٠) . وبينما أبدى إليوت إعجابه «بروعة الاستبطان» (كورترلى ريفيو ، العدد الثانى ١٩٤٧ ، ص ٢١٣) الوارد فى مقالات فاليرى عن حركات قصائده وعرض مزايا نظريته الشعرية بشكل ماموإز لما لديه هو – الأكيد على «عمل المخ» ، على دراسة الأشكال العروضية والمقطعية ، على البناء» (مدخل إلى بودل فاليرى ، الفن والشعر، ص ٥ من التصدير) ، فإنه لا يتفق مع تفرقة فاليرى الحادة بين الشعر والنثر ، وهو ينظر بشىء من التجريد إلى مفهومه عن الشاعر ، «إن البرج العاجى كان ملائمًا كاستعداد – استعداد منعزل» (مدخل إلى بول فاليرى ، الفن والشعر ، ص ٢١ من التصدير) . وهو يقول إن فاليرى فى وصف أدائه الإجرائى فى الإعداد لقصيدة ما يكون الأمر أشبه «بتنظيف الوضع اللفظى ، بالعربى الفصيح غسل العين» (مدخل إلى بول فاليرى ، الفن والشعر ، ص ٢٢ من التصدير) ، ولا يزال هذا يشكل سخرية لها تقديرها ، ولكن عندما يصل إليوت إلى رؤية فاليرى للعلم يصبح متوحشًا بشكل إيجابى فى رد فعله ؛ فهو يتشكى أولاً من نزعة فاليرى المتطرفة ، «قد يجرى الاعتقاد بأن مثل هذا الشخص ، دون الإيمان بأى شىء ، يمكن أن يكون

(٣٥) الثعبان (١٩٢٤) ، ص ٨ .

موضوع الشعر ، قد يجد له ملاذاً فى عقيدة (الفن للفن) ، لكن فاليرى كان متطرفًا فى النزعة الشكلية بالإيمان حتى بالفن» . (نقد الناقد ومقالات أخرى ، ص ٣٩) . ولكن النزعة الشكلية قد جرى تبيّنها بعد ذلك على أنها أنانية شديدة ، ويبدو أن الموضوع الواحد لفضوله كان نفسه هو «إنه يذكرنا بنرجس وهو يحدق فى البرْكة» (مدخل إلى بول فاليرى ، الفن والشعر ، ص ٢٣ من التصدير) ، وفى نفى جرى التنديد بفاليرى على أنه «عقلية مدمرة بشكل عميق ، بل هو عدمية» وإن كان إليوت قد واصل الإعجاب بذكائه وبعض قصائده (كورترلى ريفيو أوف ليتر يتشر ، العدد الثانى ، ١٩٤٧ ، ص ٢١٣) .

وبعيداً - بشكل ما - عن الشخصيات الرئيسية فى الرمزية الفرنسية يوجد ما يضاهيها وهو رأى إليوت النزيه فى و . ب . ييتس ، فهناك مقال مبكر «عقلية أجنبية» (أثينايوم ، ٤ يوليو ، ١٩١٩) يتناوله على أنه «ليس من هذا العالم» وأنه «علة الحيرة والكرب» ، «إن عقليته المتطرفة هى فى الأنانية ، وكما يحدث غالبًا مع الأنانية يظل فجًا نوعًا ما» . إن الفجاجة - كما عند جويس - يمكن تبريرها إذا كان دافعها الشعور القوى ، لكن «خطأ السيد ييتس هو أن هذه الفجاجة هى فجاجة بدون أن تكون قوية» (ص ٥٥٢) . وإليوت - بإصرار - يعترض على ما لدى ييتس من التشاعر المدرج على نحو مصطنع على نحو ما» (بعد آلهة غريبة : تمهيد للهرطقة الحديثة ، ص ٤٨) . وهو مستاء من محاولته «أن يتناول السماء بالسحر» (جدوى الشعر وجدوى النقد ، ص ١٤٠) ، ومع هذا يتبين انتصار ييتس من استخلاص نفسه من براثن أفول الثقافة السلبية ، «لقد بدأ ييتس يكتب ولا يزال يكتب (فى عام ١٩٣٧) بعضا من أجمل الأشعار فى اللغة ، بعضا من أكثرها نقاء وبساطة ومباشرة» (ص ١٤٠) ، وهو فى محاضرة ألقاها فى المسرح الأدبى فى ١٩٤٠ . يبدو على نحو غريب غير ملتزم بالمناسبة الاحتفالية وهو يقول لنا منوهاً إن ييتس لم يؤثر فى شعره المبكر ، وإن «نوع الشعر الذى أحتاج إليه ولكى يعلمنى استخدام صوتى لم يوجد فى الإنجليزية على الإطلاق : كل ما هنالك أنه يوجد فى الفرنسية» (عن الشعر والشعراء ، ص ٢٥٢) ، وإن «هناك جوانب فى فكر ييتس ومشاعره تبدو لى غير تعاطفية» (ص ٢٦٢) ، لكنه يصف نضال ييتس لكى يصبح ذا شخصية ، شخصاً لا يزال كليًا ، «فى البداية وهو يتحدث كإنسان خاص بدأ

يتـحـدث للإنسـان» (ص ٢٥٦) ، وهو يمدح دور ييـتس فى تطور المسـرح الأيرلندى «باعتباره تعبيراً عن وعى الشعب» (ص ٢٦١) وكترياق للتمثيليات (أساساً تمثيليات جورج برنارد شو) من أن هناك «معالم سريعة عن بعض المشكلات الاجتماعية المؤقتة» ، لقد رأى إليوت تمثيليات ييتس على أنها مرتبطة بطموحه الخاص من أجل الدراما الشعرية ، رغم أنه وجد (المظهرة) «ليست سارة» ، ويمكن أن يتأمل فى ييتس على أنه «شاعر أواسط العمر» ويصادق على الرأى الذى يقول إن أبيات ييتس عن «الشهوة والغضب» فى سنِّه المتقدم «ليست سارة جداً» (ص ٢٥٧) ، وهى صفات غريبة تصدر عن إليوت ، زيادة على ذلك فإنه يستطيع أن يعدّ ييتس «أعظم شاعر فى عصره» (كريتريون ، العدد ١٤ ، ١٩٣٢ ، ص ٦٧٢) .

والشاعر المعاصر الذى يهم إليوت غاية الأهمية هو إزرا باوند ، ورأى إليوت فى باوند محدد بشدة من خلال علاقتهما الشخصية حتى إنه لا يمكن مناقشة المسألة بسداد فى هذا السياق ، وعملية باوند الجراحية لقصيدة إليوت (الأرض الخراب) قد انكشفت تماماً فى طبعة المسودات ، ونحن نعرف الإهداء المزدوج نوعاً من إليوت للقصيدة إلى باوند «الصانع الأمهر»(٣٦) إنها تقارن ضمناً بين باوند وأرنوت دانيال وتقارن إليوت بدانتى (المطهر ، المقطع ٢٦ ، ص ١١٦) ، وفى وقت مبكر جداً كتب إليوت عن باوند : كتاباً صغيراً باسم مستعار عام ١٩١٧ ، وعرضين تحليليين عامى ١٩١٨ و ١٩١٩ ، وفيما بعد قدم مجموعة «قصائد مختارة» (١٩٢٨) لباوند وقام بالفعل بخدمة كبرى بالنسبة لشهرة باوند كناقد بنشر وتقديم كتابه «المقالات الأدبية» (١٩٥٤) والكتيب الأول كُتب – إلى حد كبير – حول الاقتباسات ، لكنه أطلق نعمة العديد من الأقوال المتأخرة : التركيز على ثقافة باوند «إنه شاعر من أشد الشعراء ثقافة» (نقد الناقد ومقالات أخرى ، ص ١٦٦) كما تحدث عن تحددية وعينية نظمه (ص ١٧٠) ؛ ولهذا اقتبس فورد مادوكس هوفر عندما قال إن «الشعر يقوم فى أنه يرد الأشياء التى ينتجها الانفعال بالأشياء التى ستثور فى القارىء» (ص ١٨١) ، وهو إرهاص آخر بتعبيره «المعادل الموضوعى» ، وبعد هذا بقليل نجد إليوت يصف منهج باوند بأنه

(٣٦) ترجمة الإهداء على هذا النحو استناداً لترجمة الدكتور لويس عوض لقصيدة (الأرض الخراب) . (المترجم)

«منهج تاريخى» فى إطار تذكر المقال «التراث والألمعية الفردية» ، «ولما كان الحاضر ليس إلا الوجود الحاضر ، الدلاله الحاضرة للماضى الشامل ، فإن السيد باوند ينطلق بالتساؤل عن الماضى برمته : وعندما تجرى مساءلة الماضى برمته فإن المكوّنات تتناثر والحاضر ينكشف . مثل هذا المنهج يتضمن قدرات هائلة من الثقافة والهيمنة على ثقافة الإنسان وتفرد تعبير الإنسان عن نفسه من خلال الأقنعة التاريخية» . إن منهج باوند «ليس علم الآثار أو الحصافة العلمية المتحذلقة ، بل هو المنهج الوحيد ، وهو منهج رائع جداً للشعر» (أثينا ، يوم ٢٤ من أكتوبر ، ١٩١٩ ، ص ١٠٦٥) .

وفى عام ١٩٢٨ أسهم إليوت فى تكريم مالدى باوند من «تفوقية كاملة ومعزولة» باعتباره «أستاذ الشكل النظمى ... ما من مخلوق حىّ مارس هذا بمزيد من النجاح ، وأنا لا أستثنى عصراً أو قطراً ، بما فى ذلك فرنسا وألمانيا» ، وهو يسجل قناعته بأن نظم باوند «قد تحسّن باضطراد وأن (الأناشيد) هى أكثرها أهمية على الإطلاق» ، ولكنه الآن يسمح بتفرقة مزيفة عندما يعترف قائلاً إنه «بالنسبة لمعنى (الأناشيد) فإن هذا لم يقلقنى على الإطلاق ولا أعتقد أننى كنت أبالى» ، بل يقول حتى بأكثر قوة : «إننى أعترف بأننى نادراً ما اهتمت بما يقول ، بل فقط بالطريقة التى يقول بها» ، وبالفعل فإن إليوت بعلق حقًّا على الفلسفة : إنه يسمّيها «عتيقة نوعًا ما» ، وأنا أتحدث عن «القوة الساحقة الماحقة لعقلانية الكونفوشيوسية (ديانة سيد نبيل ومن ثم فإنها ديانة متدنية) بتعريفها فوق الجميع» (ديال ، العدد ٨٤ ، ١٩٢٨ ، ص ٤ - ٧) ، وقد اعترف إليوت أيضًا فيما بعد بأنه «يشك فى بعض أجزاء (الأناشيد)» ووجد فيها «قصوراً متزايداً من التواصل» (مجلة الشعر ، العدد ٦٨ ، ١٩٤٦ ، ص ٣٢٦ - ٣٣٨) وآنذاك فإن تقدير إليوت لباوند قد - تركز إلى حد كبير - على دافعه فى بواكيره كناقد ، وفى عام ١٩٣٦ تحدث عن نقده «على أنه أكبر تأثير أدبى فى القرن حتى الوقت الراهن» وتشكّى من أن «الأهمية المحورية لنقد السيد باوند لم يتم إدراكها بعد بشكل كامل» (كريتريون ، العدد ١٦ ، ص ٦٦٨) ، وفى التكريم الشخصى الحار عام ١٩٤٦ يحكى إليوت عن ملاحظات باوند بالقلم الأزرق على قصيدة إليوت (الأرض الخراب) بأنها «شهادة لا تدحض على عبقرية باوند النقدية» . لقد أنشأ باوند «الموقف الذى وُجدت فيه لأول مرة (حركة حديثة فى الشعر) ؛ حيث تعاون الشعراء الإنجليز والأمريكيون ،

وعرف كل فريق أعمال الفريق الآخر وأثر كل منهما فى الآخر» ، وكتابة باوند النقدية تكاد تكون هى الكتابة المعاصرة الوحيدة عن فن الشعر يمكن لشاعر شاب أن يدرسه بشكل مجد ، إنه يشكل كيان القصيدة الشعرية ، لكن إليوت يرفض الرأى الذى يذهب إلى أن «شهرة باوند الحادثة سوف تستقر على نقده وليس على شعره ، وأنا نفسى قمت بمثل هذا الإطراء ، إننى لا أوافق على هذا ، فعلى عمله الكلى يجب الحكم عليه» ، بل إن إليوت دافع عما يراه على أنه «تحامل مثير» وأحكام جائزة من جانب باوند بمناشدة أننا يجب أن نرى هذا فى وسطها الحق على أنها أسلحة مثيرة فى الاستخدام للشعراء الشبان (مجلة الشعر ، العدد ٦٨ ، ١٩٤٦ ، ص ٣٢٦ - ٣٣٨) . وفى عام ١٩٥٤ أشرف إليوت على إصدار مختارات من (المقالات الأدبية) لباوند والتى استخرجها من أضابير المجلات مرة أخرى لإظهار وجهة النظر العامة ، وهو يقرر بأكبر قوة بأن مطلب باوند هو مكانة فريدة فى تاريخ النقد ، وإليوت يسمى نقد باوند «أثقل كيان من الكتابة النقدية فى عصرنا مما لا يمكن الاستغناء عنه» (ص ١٣ من التصدير) ، «إنه أهم نقد عصرى من نوعه» (ص ١٠ من التصدير) ، وقد جعل باوند» أكثر مسئولية عن ثورة القرن العشرين فى الشعر عن أى فرد آخر» (ص ١١ من التصدير) ، ولا ترد إلا تحفظات ثانوية : «إن محدودية نوع باوند قائمة فى تركيزه على حرفة الأدب والشعر بصفة خاصة» (ص ١٢ من التصدير) ، ويلمح إليوت مرة أخرى إلى «نفاد صبر» باوند و «الإلحاح المثير - وأحيانًا الذى هو موضع جدل - عن القيم المتقبلة فى الأدب اللاتينى واليونانى» (ص ١٣ من التصدير) ، وهو لا يستطيع أن يشارك فى احتقار باوند لفرجيل ، لقد افترق الصديقان فى السياسة والدين لكن إليوت يتمسك دائمًا بدروس باوند المبكرة : التأكيد على الصورة الشعرية والحديث الدارج ، وببساطة على الفن الشاق وحرْفة الشعر .

والتعليقات الأخرى عن الشعراء المحدثين مثل المداخل إلى قصائد هارولد مونرو وماريان مور تدّوى ، لكننا لسنا مستعدين لتحمس إليوت لنظم كبلنج ، إن هذا يتلاءم مع اهتمام إليوت باللغة المنطوقة ، فى النظم الذى يمكن على غرار نظم دريدن أن يُشْحن بالنثرية وبجانب من ذوق إليوت الأكثر مدعاة للدهشة : مسرح المنوعات ، والأغنية الشعبية ، والأغنية الشعرية الخفيفة (الطقطوقة) ، لكن الانجذاب لكبلنج يفوق

هذا : إنه يشعر بأنه «أكثر المؤلفين غموضًا» مع «موهبة غريبة من بُعْد النظر» ، و«نقل الرسائل إلى أى موضع آخر» ، ومرة أخرى يجد فيه – كما وجد فى باوند – «التخيل التاريخى» ، «إحساس مُلْتبس باقتراب الماضى» و ويحبذ «معرفة بالعظمة والمسئولية» (عن الشعر والشعراء ومقالات أخرى ، ص ٢٤١ ، ص ٢٤٣) ، والدافع المركب لإعلاء إليوت من شأن كبلنج أمر مفهوم لكن قد يبدو اليوم دفاعًا عن قضية خاسرة .

وتكاد كل كتابات إليوت النقدية تتعلق بالشعر أو النقد ، والشعر يتضمن الدراما والتى اعتقد إليوت أنها الدراما الشعرية ، والتى حاول أن يحييها فى الممارسة والدفاع عنها نظريًا ، وهو يغرى «بنوع من سراب كمال الدراما المنظومة ، التى تكون تصميمًا للفعل الإنسانى والكلمات لكى تقدم فى التو الجانبين من النظام الدرامى والموسيقى» (عن الشعر والشعراء ومقالات أخرى ، ص ٨٧) . وهو يكتب باستفاضة عن إمكانيات الدراما الشعرية . وهو فى كتابه «ثلاثة أصوات للشعر» (١٩٥٣ ؛ عن الشعر والشعراء ومقالات أخرى ، ص ٨٩ – ١٠٢) حاول أن يستخلص شيئًا أشبه بنظرية فى الجنس الأدبى ، لقد جعل الشعر الغنائى المصدر الأول الذى استمع إليه القارئ (وهو وصف يذكرنا بمفهوم جون ستيورات مل عن الشعر) ، والمونولوج الدرامى ، والشاعر وهو يتحدث من خلال قناع ، الصوت الثانى ، والدراما بالشخوص المتخيلة والتى تتكلم بالصوت الثالث ، ولكن نجد إليوت دائمًا وأيضًا فى ذلك البحث يصر على الأصوات الثلاثة جميعها بأنها ماثلة فى الدراما ، وكان فى السابق قد اعترض على وجهة نظر ميدلتون مرى من أن «الدراما هى الشكل الأسمى والأكمل للشعر» ، «يوجد قدر كبير هو شعر سام وكامل لن يتجه إلى ذلك الشكل ... وأنا لا أستطيع أن أتبين كيف يمكننا أن نؤكد أنه شكل أسمى وأكمل مما استخدمه هوميروس أو الذى استخدمه دانتى» (كريتريون ، العدد ١٥ ، ١٩٣٦ ، ٧٠٩) . إن إليوت ينادى بإصرار وتماسك على وحدة الشعر .

لكن يبدو أن الرواية ظلت خارج اهتمام إليوت النقدية ، فلا يوجد بحث أو حتى دراسة بحثية عن الرواية بين كتابات إليوت النقدية ، وهو لم يظهر أى اهتمام بما يسمونه اليوم على نحو فج «علم السرد» ، لكنه علّق مرارًا على نحو أكبر وباستفاضة عما تظهره المجلدات المجموعة من المقالات عن الروايات والروائيين ، ففى عرض تحليلى

لكتاب سنتسبرى «تاريخ الرواية الفرنسية» أعرب إليوت عن شكوكه تجاه تفضيل سنتسبرى لبلزاك على ستندال وطرح تقابلاً بين بلزاك ودوستويفسكى ، ويعد جو بلزاك «تطوراً أكبر إمكانية عن جو السيدة راد كليف» بينما دوستويفسكى «حتى عندما يحكى عن الأشياء الأكثر لا تخيلاً» يظل على اتصال بما هو واقعى ، «إن (الهالة) هى ببساطة استمرار التجربة المبتذلة للمخ إلى تطرفات أشكال العذاب المستكشفة النادرة» . إن إليوت يقف فى صف ستندال وفلوبير اللذين «أوحيا بدون خطأ الفصل الرهيب بين العاطفة الممكنة وأى تحقق ممكن فى الحياة ، وهما يدلان أيضًا على الحدود التى لا يمكن تحطيمها بين الكائن البشرى والكائن البشرى الآخر» (أثينا يوم ، ٣٠ مايو ، ١٩١٩ ، ص ٣٩٢ - ٣٩٣) .

إن اهتمامات إليوت الرئيسية بين الروائيين كانت هنرى چيمز وچيمز چويس ، لقد راق له چيمز أولاً بمثل ما راق له باوند ، باعتباره الأمريكى المنفىّ ، «مواطن قطرين» (كما يشير النقش الذى يوجد على مقبرته» ، وهناك ملاحظة فى بحثه «فى الذكرى» (الإيجو إيست ، العدد الخامس ، ١٩١٨) تقول حتى : «إننى لا أفترض أن أى إنسان ليس أمريكيًا يستطيع (بحق) أن يتذوق چيمز» ، بل إن إليوت يفكر بالأحرى بشكل يدعو للدهشة أن چيمز لم يكن ناقداً أدبيًا جيداً وأنه كروائى كان أول من شكّل «ذاتية اجتماعية يشكلها الرجال والنساء» ، هى بطل الرواية . لقد لاحظ إليوت ما ينقص چيمز من الأيديولوجيا والفلسفة التجريدية فى فقرة غالبًا ما يجرى اقتباسها وغالبًا ما يساء فهمها : «إن له عقلية رهيفة لدرجة أنه ما من فكرة يمكن أن تنتهكها» ، وهو يقابل بين «التفكير بمشاعرنا وبين إفساد مشاعرنا بالأفكار» . و«چيمز يتمسك بوجهة نظر ، وهى وجهة نظر لم تمسهّا الفكرة الطفيلية ، إنه أكثر رجال جيله ذكاء» (الإيجو إيست ، العدد الخامس ، ١٩١٨ ، ص ٢) ، وعلى الإنسان أن يعرف مصطلح إليوت فى بواكيره : مدح الذكاء والتفكير والتنديد «بالأفكار التجريدية التى هى بشكل ما بلا حياة ومنبتّه عن الحساسية والخصوصية ، وچيمز يرفع - بشكل طبيعى - من شأن المسألة برمتها الخاصة بأمريكا والأمْرَكَةْ أمام إليوت ، وهو يربط چيمز بشكل مباشر بهاوثورن ويرى أن علاقته بالرواية الفكتورية مسألةُ «مهملة» (مع تجاهل جورج إليوت) وتأثير بلزاك «ليس أمراً طيبًا» ، وتجرى رؤية چيمز على أنه من الناحية

الإيجابية هو «الذى واصل عبقرية نيو انجلند والتى يفسرها إليوت دائمًا – وأيضًا بعد ذلك بكثير – كانتصار روحى على بيئة غير ودودة ، وعلى أنها «تنمو على تربة جرانيتية» (ليتل ريفيو، العدد الخامس ، ١٩١٧ ، ص ٥٣) ، وإليوت فى تعليق متأخر يؤكد أن كتب هنرى چيمز تشكل كلاً كاملاً ، «على المرء أن يقرأها جميعًا فعليه أن يلتقط – من أى شىء – كلا الوحدة والتقدم» ، وچيمز لم يحاول أن يقدم صور شخصيات كما هو المتوقع عادة فى الرواية الإنجليزية ، فلو كان «يضفى الطابع الرومانسى على المجتمع الإنجليزى فإنه يفعل هذا وهو يمتلك رؤية لمجتمع مثالى ؛ ومن ثمّ كان أبعد ما يكون عن العماء بالنسبة لقصور الوقائعية» . ويخلص إليوت إلى أن : «چيمز لم يستثرنا (بالأفكار) ، بل بعالم آخر من الفكر والوجدان ، وبالنسبة لمثل هذا العالم فإن البعض قد أُعطى لدوستويفسكى والبعض قد أُعْطى لچيمز ؛ وأنا ميال إلى الاعتقاد بأن روح چيمز – الأقل عنفًا بكثير – مع معقولية أكبر ورسوخ أشد عن الروس لا يقلّ عمقًا وهو أكثر فائدة وأكثر ملاءمة لمستقبلنا» (فانيتى فير ، فبراير ١٩٢٤) .

وچويس الذى التقاه إليوت لأول مرة فى باريس عام ١٩٢٠ هو بالنسبة له أنموذج الفنان المستقل العنيف ، إنه يحتج ضد مصادرة (عولس) وضد النعى الشديد فى صحيفة (التايمز) ، وهو يؤكد دائمًا عظمة چويس . وروايه (عولس) هى «كتاب أيرلندى فى مادته بأكبر قدر يمكن أن يكون عليه ككتاب ، لكنه مهم جداً فى تاريخ اللغة الإنجليزية حتى إنه يجب أن يحتل مكانته كجزء من التراث ، كجزء من تلك اللغة ، ومثل هذا الكتاب لا يكتفى بتحقيق المحاولات التى لم تبذل فى اللغة ؛ بل هو يعيد إحياء كل الماضى» (فانتى فير ، نوفمبر ١٩٢٣ ، ص ٨١٨) ، ولكننى لا أعرف أن مناقشة دقيقة فيما عدا التى اتخذها إليوت ذات مرة لقصة «الموتى» من مجموعة (أهل دبلن) هى لكى تطرح تقابلاً لهذه القصة مع قصة كاترين مانسفيلد و د . هـ . لورانس ، وهو يحاول أن يبين أن چويس «هو أكبر متزمت أخلاقى من بين أكبر الكتاب البارزين فى عصره» (بعد آلهة غريبة : تمهيد للهرطقة الحديثة ، ص ٣٨) والكلمات فى الصفحة الأخيرة من القصة – «لقد اقتربت روحه من تلك المنطقة حيث يسكن ضيوف الميت الكثيرون» – جعل چويس كاتبًا دينيًا مقابل لورانس (المهرطق) ، وشخصيات فى «ظل حديقة الورد»

تفضح «عدم وجود احترام أو حتى وعى بالالتزامات الأخلاقية ، ويبدو أنها غير مزودة حتى بأكثر الأنواع شيوعًا من الضمير» (ص ٣٧) ، زيادة على ذلك فإن لورانس يعد «عبقرية أعظم بكثير جداً إن لم يكن فنانًا أعظم من هاردى» ، ثم هو حينئذ يلقى لومًا بسبب نقص الشعور بالفكاهة ، «وهو عجز لما نسميه عادة التفكير» وبسبب «الفحش الجنسى» ، ولكن يجرى أيضًا الثناء عليه بسبب «حساسية وقدرة عميقتين بشكل فذّ على الحدس العميق - حدس منه يستمد عادة النتائج الخاطئة» (ص ٥٨) . وعلى أية حال فإن إليوت يدرك نضاله الروحى ، «ما من إنسان كان أقل فى الحساسية» (ص ٦٠) وإن (فانتازيا اللاشعور) لا يجد فيها جوابًا شافيًا يدل على العالم الحديث ، وهذه التعليقات الفجة فى (بعد آلهة غريبة) هى إرهاصات أو هى تتطور فى سياقات مختلفة بنغمات متباينة ، وهكذا فى عام ١٩٢٧ يشير إليوت باحتقار إلى مقاله عن الإلحاد (كريتريون ، العدد السادس ، ص ١٧٩) ، ولورانس فى مقال فرنسى يُطْلَق عليه «شيطانى ، شيطانى بشكل طبيعى وبدون تعقيد مع ملاك» ، وصناعة الحب فى شخصيات لورانس - وهم لا يفعلون شيئًا آخر - تبدو له أشبه «بجماعٍ مشبّع باللذة بشكل ما من المادة الحية» (نوفيل ريفيو فرانسيز ، العدد ٢٧ ، ١٩٢٧ ، ص ١٦٤) بينما نجد مقالاً متأخرًا يعترف بأن لورانس كان «مستكشفًا للحياة الدينية» ، وهو نوع «تأملى وليس لاهوتيًا» ، وهو يصل إلى «دين للقوة والسحر» ، وهو فى النهاية ليس «إلا دين علاج ذاتى»[٣٧] ، وهو يزكى لورانس للأب وليم تيفرتون (وهو اسم مستعار لمارتن جاريت كِرْ) . ويبدو أن إليوت قد تأتّى إلى نتيجة أكثر تفضيلاً ، إنه لا يزال يفكر فيه على أنه «رجل جاهل بمعنى أنه غير مدرك بقدر ما لا يعرفه» لكنه يسميه الآن «إنسان البصائر الملائمة والعميقة» ، وهو يصل إلى «حقيقة أساسية» : «بدون أن يكون مسيحيًا كان أساسًا ودائمًا متدينًا»[٣٨] . ويلخص إليوت علاقته فى محاضرة متأخرة (١٩٦٢) : عن لورانس «أخشى أن أقول إن عقليتى تتأرجح دائمًا بين الكراهية والسخط والتبرم والإعجاب» . وإليوت يسرد استعداده من أن يظهر مع دفاع لورانس فى محاكمة رواية (عشيق الليدى تشاترلى) (عام ١٩٦٠) لكنه تراجع عن

(٣٧) «كشف» (١٩٣٧) ، ص ٢٨ وما بعدها .
(٣٨) «د . هـ . لورانس والوجود الإنسانى» (١٩٥١) ، ص ٨ من التصدير .

استعداده على أساس ما يبدو له أنانية لورانس ، «تيار من القسوة ، وفشل فى التضامن مع توماس هاردى ، ونقص الشعور بالفكاهة» (نقد الناقد ومقالات أخرى ، ص ٢٤ – ٢٥) ، وأنا لا أستطيع أن أتبين أن إليوت قد تأثر بعمق بلورانس على نحو ما جرى التأكيد من قبل ، «إنه لم يعبأ به كروائى عظيم : يقول : إن لورانس «لم ينجح إطلاقًا فى صياغة عمل فنى واحد» (كريتريون ، العدد العاشر ، ١٩٣٠ – ١٩٣١ ، ص ٧٦٩) ، وهو يمتدح «الأوصاف الرائعة المتناثرة هنا وهناك» (ص ٧٧٠) وبعض الحوارات وحكاية «العصفوران الأزرقان» «وهذا ليس له أية علاقة بمرض لورانس الانفعالى الخاص» (ص ٧٧٠) . ولقد أخذ بتشخيص ميدلتون مرى السيكولوجى عن «عقدة الأم» كدليل ، وغالبًا ما كان إليوت يتشكى من الكتابة السيئة عند لورانس ، ولقد اعتقد دائمًا أن لورانس بالأحرى على أنه «نبى مُـدَّعٍ» (ص ٧٦٩) ، «رجل طيب» ذو ديانة غريبة ، وأقصى ما فى وسعه هو أنه يمكن أن يتعاطف مع نقده للحضارة الحديثة .

وإليوت قد رأى لورانس أيضًا على أنه عرض مرضى عن تفسخ البروتستانتية ، واختفاء الإله ، وقد أفاد هاردى فى أنه مثال آخر على هذا ، لقد سمى هاردى «شخصية قوية لا تتزعزع بأى ارتباط تنظيمى أو بالخضوع لأية عقائد موضوعية» (بعد آلهة غريبة : تمهيد للهرطقة الحديثة ، ص ٥٤) ، ونزعته الانفعالية المتطرفة تبدو لإليوت على أنها عرض مرضى على التفسخ (ص ٥٥) . وإليوت بكل بساطة لا يجد جدوى فى التشاؤم اللا إدارى أو الإلحادى الحديث أو حتى التفاؤل كشاهد على ملاحظاته الاستنكارية عن مرديث : «إن معظم عمق مرديث هو الابتذال العميق» (إيجو إيست، العدد الخامس ، ١٩١٨ ، ص ١١٤) .

لقد تجنب إليوت التعليقات على المعاصرين المباشرين ، رغم أن أفضلياته واضحة جدًا . لقد أعجب بويندام لويس[٣٩] ، وهو صديق شخصى ، وقارن رواية (تار) بدوستويفسكى ، رغم أنه رأى أن لويس «محترس فى اتخاذ القرارات بشكل كبير وفاتر ...

(٣٩) بيرسى ونيدام لويس (١٨٨٢ – ١٩٥٧) فنان وروائى وناقد أمريكى واشتهر كفنان من بين مدرسة الطليعة ، نشر رواية (تار) عام ١٩١٨ عن أجواء باريس قبل الحرب وهى كوميدية . (المترجم)

وربما كلمة غير إنسانى أفضل من كلمة فاتر» (إيجو إيست ، العدد الخامس، ١٩١٨ ، ص ١٠٥) ، ولقد تأثر للغاية برواية «الغابة الليلية» لجونا بارنز[٤٠] ، وقد اشعر بأنها تحقق مثاله عن النثر الذى له «إيقاع نثرى ، أى أسلوب نثرى ، والأنموذج الموسيقى والذى ليس هو النظم» ، وسمى هذا العمل تخيلاً إبداعيًا ، وليس بحثًا فلسفيًا ، ووجد فيه «صفة من الرعب أو الهلاك مرتبط جداً وللغاية بالتراجيديا الإليزابيثية» (كرتيريون ، العدد ١٦ ، ١٩٣٧ ، ص ٥٦١ ، ص ٥٦٤) . وهكذا يتبين المرء كيف يستطيع إليوت أن يربط الكتاب ببعض انشغالاته - الأسلوب النثرى والتراجيديا اليعقوبية - ولكن لا يملك المرء إلاّ أن يعتقد بأن هذه الانشغالات تعمية عما فيها من فشل .

ومن المحتم أن علينا أن نرتد إلى بعض المسائل المحورية التى طرحها هذا المسح لنظريات إليوت وآرائه ، وعلى المرء أن يميز بين ثلاثة عناصر : نظرية إليوت فى الأدب وهى - كأمر واقع بالطبع - قد اتسعت إلى مفهوم عن السياسة والدين ؛ ونقد إليوت التطبيقى وآرائه عن الكتاب وذوقه ؛ وممارسة إليوت باعتباره شاعراً ، وسيكون من السخف أن نكرر أن هذه الأوجه الثلاثة لنشاط عقله - وهو عقل واحد بعد كل شىء - لم تتداخل ، ولكن يستحيل - كما يظهر هذا المسح - أن نخلص إلى أنها كلها تتناسج فى نسيج متنافر ، إن كلا منها فى جانبه يتناسق وله استمراريته ولكن الإنسان لا يستطيع أن يموّه بشأن اندماجات العناصر الثلاثة ، وغالبًا ما يقول إليوت إن نقده هو دفاع عن تطبيقه ، إنه «ورشة نقد» ، ولكن هذا لا يبدو حقيقيًا إلا على مستوى عام جداً، إنه يستطيع أن يبرر - بنظريته - محاولته أن ينأى بشخصه عن كتابته ، رغم أنه لا يكاد ينجح فى أن يفعل هذا على نحو كامل ، إنه يستطيع أن يدافع عن استعماله للحديث المعاصر الدارج ، رغم أن كثيراً من شعره واضح أنه ينحرف عن هذا بشكل كبير ، ويمكنه أن يتجادل بشأن الدراما الطقوسية ويؤكد تناسق الألفاظ البصرى ، لكن نظرياته لا تتمشى على الإطلاق مع الأسلوب الفعلى وطابع شعره الخاص ، ومن جهة أخرى فإن نظرياته وآراءه العينية تتجاوز فى تطبيقها وقابليتها للتطبيق على مجرد الدفاع عن ممارسته الشعرية ، فإذا كانت هذه مجرد تبريرات لممارسته فإنه لا يكون لها إلا أهمية واهنة بالنسبة لطلاب شعر إليوت ، ولكن من المؤكد أنها تريد أن تكون ؛

(٤٠) جونا بارنز (١٨٩٢ - ١٩٨٢) روائية وكاتبة مسرحية وشاعرة أمريكية وروايتها هذه نشرت عام ١٩٣٦ . (المترجم)

بل هى بالفعل ، أزيد من هذا : إنها تزعم أنها أمثلة وهى قد قامت بالعديد من التحولات ، ويكفى أن نشير إلى ناقدين أمريكيين بارزين هما : ألان تيت ، وأوستن وارن ، ولكن هذه العلاقة بين نظرية إليوت وممارسته هى مشكلة صعبة خارج مجال هذه المداخلة التى تستهدف نقد النقد ، ويجب أن تتجنب خطر الانخراط فى تاريخ للشعر ؛ ففى هذه الحالة سوف تفقد هدفها المحورى .

ويقال أيضًا إن نظريات إليوت هى «ظاهرة مصاحبة لذوقه» ، ولكن هذا ليس صادقًا إلا فى جانب جزئى ، فكما يظهر مسحنا لآراء إليوت الأدبية فإن ذوقه فى العالم يأتى معارضًا لنظرياته ؛ فهناك توتر بين أفضلياته لدانتى أو الشعراء الميتافيزيقيين وكتاب الدراما اليعاقبة والرمزيين الفرنسيين أو حتى باوند وچويس ، والنظرية الأدبية بتأكيدها على التجرد والتراث والكلاسيكية والنظام والعقل ، ولقد أدرك إليوت فى بعض النقاط الصراع عنده وعدّل نظرياته بالتالى وعقيدة التجرد والمشاعر الموضوعية أو المتموضعة تآزرت باهتمامه العميق بالشخصية والنفس وخلاصها . وفى البداية تقبل إليوت «نزعة شكية كلية ، إزالة وهم غير ساخر» وجده عند برادلى (مقالات مختارة ، ص ٣٩٨) ، ولقد رفض كل الأنساق الميتافيزيقية التى «جرى التنديد بها أو التى انطلقت كالصاروخ ، وتهاوت» . إن البناء الكلى «عرض فقير مسكين من أجل قرش واحد» (المعرفة والتجربة فى فلسفة ف . هـ . برادلى ، ص ١٦٨) . إن الأنا تحللت إلى تجربة مباشرة ، والتجربة المباشرة هى «إما فى بداية رحلتنا أو فى نهايتها ، الفناء والليل المطبق» (المعرفة والتجربة فى فلسفة ف . هـ . برادلى ، ص ٣١) ، لكن هذا الاستسلام واللا إرادية (– رغم أن إليوت لا يحبذ هذا المصطلح مع ارتباط بتوماس هـ . هكسلى – يبدو أنه أتاح لإليوت أن يعتنق المسيحية الكاثوليكية بشجاعة وعلى نحو حرفى ، لقد تأتّى لإليوت أن يؤمن بالنفس وحدها وخلودها ، وهو يبدو مثل هاملت قد خاف من الحياة الآخرة ، ولا أعتقد أننا نستطيع أن نعرف متى اعتنق إليوت بالضبط هذه القناعة ، ولكن لا بُدَّ أنها سبقت ارتداده العلنى بحوالى عشر سنوات ، وعلى أية حال فإن إليوت فى النقد الأدبى قام بشكل مستفيض بضغط عقائده الجديدة ، من جهة لأنه أبقى – حتى فى آخر مراحله – على وعى واضح بأن الشعر ليس دينًا ولا يمكن أن يحل محل الدين (كما أمل أرنولد و أ . أ . ريتشاردز) ، ومن وجهة نظر النقد الأدبى

قد يكون من الشفقة أن نقول إن إليوت تأتّى له أن يوحد بين هوية فكرة التراث والتزمتية الأورثوذكسية (بعد آلهة غريبة : تمهيد للهرطقة الحديثة ص ٣١ – ٣٢) ، وأن نقده تزايد فى أن يكون اختياراً الصرامة مع العقيدة الراسخة ، «إن احلال الكاثوليكية محل التراث» (ص ٦٧) الذى طالب به ومارسه جعل يتنسّم «تأثيرات شيطانياً» فى كل موضع ويجمعّ «تمهيداً اللهرطقة الحديثة» ، لقد تطلّع بالكامل إلى أولئك الذين رفضوا أن يختاروا بين روما وكانتربرى من جهة وموسكو من جهة أخرى (الشيوعية بالنسبة له كانت ديانة) والذين يرفضون أن يستسيغوا تمجيده لعصر سابق من الثقافة البريطانية، زيادة على ذلك يبدو لى أن من الخطأ أن نقول إن إليوت «قد انحدر» كناقد بعد ارتداده الدينى ، ولقد استخدم مواهبه على نحو رائع كما كان من قبل ، لكن اهتماماته انحرفت عن النقد الأدبى ؛ ومن ثم كان معرضاً لأن يستخدم الأدب كوثائق للنواح من جانبه على العالم الحديث ، لقد اتخذ له معياراً مزدوجاً يحل وحدة العمل الفنى ، وكذلك الحساسية التى تساهم فى تشكليه والعقل النقدى نفسه ؛ ومن ثم فقد أضعف بالنسبة لما شعر بأنه الموقّق الأسمى – تأثير إنجازه كناقد أدبى ، فإذا ما أخذنا نقده الأدبى فى نقائه فى بواكيره فإنه يبدو أنه عظيم جداً حقّاً .

المصادر والمراجع

- *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism* (1920). Cited as *SW.*
- "A Brief Treatise on the Criticism of Poetry," *Chapbook 2* (1920) : 1-10 Cited as *BTCP.*
- *For Loncelot Andrewes* (1928). Cited as *FLA.*
- Preface to Ezra Pound. *Selected Poems* (1928). Cited as *SPEP.*
- *A Garland for John Donne*, ed. Theodore Spencer (1930). Cited as *GJD.*
- Introduction to G. Wilson Knight. *The Wheel of Fire* (1930). Cited as *WF.*
- *Selected Essays 1917-1932* (1932). Cited as *SE.*
- *John Dryden the Poet, the Dramatist, the Critic* (1932). Cited as *JD.*
- *The Use of Poetry and the Ues of Criticism* (1933). Cited as *UP.*
- *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy* (1934). Cited as *ASG.*
- Preface to Marianne Moore, *Selected Poems by Marianne Moore* (1935). Cited as *SPMM.*
- *Essays Ancient and Modern* (1936). Cited as *EAM.*
- *Points of View* (1941). Cited as *PV.*
- "The Social Function of Poetry," in *Critiques and Essays in Criticism*, ed. R. W. Stallman (1949), pp. 105-16.
- "Poetry and Propaganda," in *Literary Opinion in America*, ed. Morton Dauwen Zabel (1951), pp. 97-107. Rev. ed., cited as *Z.*
- *On Poetry and Poets* (1957). Cited as *OPP.*
- Introduction to Paul Valéry, *Art of Poetry* (1958). Cited as *AP.*
- *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley* (1963). Cited as *KE.*
- *To Criticize the Critic and other Writings* (1965). Cited as *CC.*

- There is huge literature on Eliot as a person, his poems and plays, his social, political, and religious wiews. I list items only directly concerned with literary criticism, though general books contain inciedental discussions of the criticism. too.

- Ans Oras *The Critical Ideas of T. S. Eliot* (1932). The first monograph.
- J. C. Ransom. "T. S. Eliot: The Historical Critic," in *The New Criticism* (1941).
- Yvor Winters. "T. S. Eliot, or the Illusion of Reaction," in *The Anatomy of Nonsense* (1943).
- Muriel C. Brabdook. "Eliot's Critical Method," in *T. S. Eliot: A Study of His Writings by Several Hands,* ed. B. Rayam. Reprint ed. (1966).
- Leonard Unger, ed. *T. S. Eliot: A Selected Critique* (1948).
- Victor Brombert. *The Criticism of T. S. Eliot: Problems of an "Impersonal Theory" of Poetry* (1949).
- Kristian Smid. *Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot* (1949). London ed. (1961).
- Edward J. Greene. *T. S. Eliot et la France* (1951).
- Eliseo Vivas. "The Objective Correlative of T. S. Eliot," in *Credtion and Discovery* (1955), pp. 175-90.
- Vincent Buckley. *Poetry and Morality: Studies on the Criticism of Mathew Arnold, T. S. Eliot and F. R. Leavis* (1959).
- Séan Lucy. *T. S. Eliot and the Idea of Tradition* (1960).
- Lewis Freed. *T. S. Eliot: Aesthetics and History* (1962).
- Herbert Howarth. *Notes on Some Figures behind T. S. Eliot* (1964).
- Christian Karlson Stead. *The New Poetics* (1964).
- Fei-pei Lu. *T. S. Eliot: The Dialectic Structure of His Theory of Poetry* (1966).
- Allen Tate, ed. *T. S. Eliot: The Man and His Work. A Critical Evaluation by 26 Distinguished Writers* (1966).
- F. R. Leavis. "T. S. Elio as Critic," in *Anna Karenina and Other Essays* (1967), pp. 177-96.
- Donald C. Gallup. *T. S. Eliot: A Bibliography* (1969). Indispensable.
- Austin Warren. "Continuity and Coherence in the Criticism of T. S. Eliot," in *Connections* (1970), pp. 152-84.

- Richard Wollheim. "Eliot and F. H. Bradley," in *Eliot in Perspective,* ed. G. Martin (1970). Reprinted in *On Art and the Mind* (1973), pp. 200-49.
- John D. Margolis. *T. S. Eliot's Intellectual Development* (1972).
- Mildred Martin. *A Half Century of Eliot Criticism: An Annotated Bibliography of Books and Articles in English, 1916-1954* (1972).
- Armin Paul Frank. *Die Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein. Motiv und Motivation in der Literaturkritik T. S. Eliots* (1973). Excellent.
- Ronald Schuchard. "Eliot and Hulme in 1916: Towards a Revaluation of Eliot's Critical and Spiritual Developments," *PMLA* 88 (1973): 1083-94.
- Mowbray Allan. *T. S. Eliot's Impersonal Theory of Poetry* (1974).
- Ronald Schuchard. "T. S. Eliot as an Extension Lecturer, 1916-1919. *Review of English Studies* (May, August 1974): 163-73: 292-304.
- Allen Austin. *T. S. Eliot: The Literary and Social Criticism* (1974).
- Harry Levin. *Ezra Pound, T. S. Eliot and the European Horizon: A Lecture* (1975).
- Lyndall Gordon. *Eliot's Early Years* (1977).
- David Newton-de Molina, ed. *The Literary Criticism of T. S. Eliot: New Essays* (1977).
- Mechtild and Armin Paul Frank and K. P. S. Jochum, comp. *T. S. Eliot Criticism in English, 1916-65: A Supplementary Bibliography* (1978).
- Lewis Freed. *T. S. Eliot: The Critic as Philosopher* (1979). On the influence of F. H. Bradley.
- Brian Lee. *Theory and Personality: The Significance of T. S. Eliot's Criticism* (1979).
- Edward bobb. *T. S. Eliot and the Romantic Critical Tradition* (1981).
- Michael Grant, ed. *T. S. Eliot: The Critical Herivtage,* 2 vols. (1982). Confined to reviews of Eliot's poems and plays.
- Piers Gray, T. S. *Eliot's Intellectual and Poetic Development, 1909-1922* (1982).
- Ronald Bush. *T. S. eliot: A Study in Character and Style* (1983). Quotes unpublished Clark lectures.
- Gregory S. Jay. *T. S. Eliot and the Poetics of Literary History* (1983).
- Michele Hannoosh. "Metaphysicality and Belief: Eliot on Laforgue," *Comparative Literature* 1985, forthcoming. Quotes unpublished lectures.

(٧)

أ . أ . ريتشاردز

(١٨٩٣ - ١٩٧٩)

فى عام ١٩٣٧ كتبت مقالاً بالتشيكية للمجلة الفصلية فى براغ عن (الدائرة اللغوية) [١] وأشرْتُ فيها إلى حماقة كمبردج من أصحاب النظريات الأدبية : أ . أ . ريتشاردز ، وإمبسون ، ف . ر . ليفس وأدرجت قدراً وصفيا لآراء ريتشاردز حتى كتابه " كولردج عن التخيل " (١٩٣٤) وبحيث يشمله ، وطرحت تحفظات بدت ضرورية لأى شخص ملتزم بنظرية بنيوية أساسية . وبينما أثنيت على مهارة ريتشاردز فى تفكيك مصادر سوء قراءة الشعر ورحبت بتنبيهه للغة الشعرية ، استبعدت علم النفس عنده ونقدت آراءه عن حالة وجود العمل الفنى الأدبى ، ورغم أننى أعدت قراءة ريتشاردز فى عدة مناسبات فإننى لم أغير رأيى ، وإن محاضرته "اللغة الانفعاليه لا تزال" التى ألقاها بجامعة بيل عام ١٩٤٩[٢] فإن هذا أكد رأيى من أن الإشاعات التى ترامت عن تنديد ريتشاردز بكتاباتة المبكرة لا تدعمها تماماً البداهة العامة ، وفى حوالى ذلك الوقت نفسه فى بحث آخر بعنوان "المعنى الانفعالى مرة أخرى" [٣] قال ريتشاردز إنه "بإعادة قراءة كتابى (مبادئ النقد الأدبى) فأنى متأثر أكثر بتوقعات آرائى الأحدث على نحو أكبر من حدوث لأى تراجع ، لقد غيرت مصطلحى واستعاراتى بشكل ما "لتقديم نفس الآراء مرة أخرى" (آلات تأملية ، ص ٥٣ فى الهامش أسفل الصفحة) ، ولابد أن ريتشاردز قد عرف ما يتحدث عنه .

ومنذ ذلك الوقت انقضت سنوات عديدة ، ولقد نشر ريتشاردز مجموعة أخرى من الأبحاث (آلات تأملية) (١٩٥٥) ، وفيها أعاد طبع بعض الأبحاث الأقدم لكنها حوت الكثير مما هو جديد : مجلدين صغيرين من قصائده "وداعًا أيتها الأرض وقصائد أخرى" (١٩٥٨) ، و "الستائر وقصائد أخرى" (١٩٦٠) وهى تحتوى على تعليقات نثرية ومحاضرات هى " مستقبل الشعر "ومحاضرات ومقالات متناثرة من بينها محاضرات فى سجلات مؤتمر عن "الأسلوب فى اللغة" (١٩٦٠) لها أهمية خاصة .

وهنا أجدنى مواجهًا بشكل حتمى مرة أخرى بشخصية ريتشاردز . لقد بدأ جون كرورانسم فى كتابه "النقد الجديد" (١٩٤١) فصله بالقول : "إن مناقشة النقد الجديد

(١) هى مجلة (الكلمة والأدب) ، العدد الثالث ، ١٩٣٧ ، ص ١٠٨ - ١٢١ .
(٢) نشرت فى (بيل ريفيو) العدد ٣٩ (١٩٤٩) : ص ١٠٨ - ١١٨ .
(٣) " فيلو سوفيكال ريفيو " (١٩٤٩) · ص ١٤٥ - ١٥٧ ، أعيد الطبع فى " آلات تأملية " ص ٣٩ - ٥٦ .

يجب أن تبدأ بالسيد ريتشاردز ، يكاد النقد الجديد أن يكون قد بدأ به" . وإن ستانلى هايمان فى كتابه "الرؤية المسلحة" (١٩٤٨) يردد القول إن ريتشاردز "أبدع النقد الجديد بأكبر معنى حرفى فى هذا القول ، وهكذا أعيد قراءة كتبه كما قرأت لأول مرة بعضًا من أبحاثه المتناثرة المبكرة وبعض تصريحاته المتأخرة ، ولقد قرأت كتابًا مطوّلا ألفه و . هـ . ن . هوتويف عنوانه "اللغة والفكر والاستيعاب : دراسة حالة كتابات أ . أ . ريتشاردز" (١٩٦٥) ، وكتابًا ممتازًا لجيروم شيلى بعنوان "نظرة أ . أ . ريتشاردز فى الأدب" (١٩٦٩) ، وآمل ألا أحاط بالشك على نحو ما يشك ريتشاردز بالفعل فى نقاده بعدم قراءة كتبه (آلات تأملية ، ص٤٤) ، وإننى لم أتطابق مع "قناعته المؤسية وهى : أنكم عندما تدحضون رأيا فإنكم تكونون مشغولين للغاية فلا تتبينوا ماهيته" (٧٦) .

أولاً ، إن ريتشاردز يرفض الرأى الذى يذهب إلى أنّ هناك "نمطًا جماليًا أو حالة جمالية" أو أن هناك "انفعالاً جماليًا" (مبادئ النقد الأدبى ، ص١١ ، ص ١٥) ، ويقول إننا "عندما ننظر إلى لوحة أو نقرأ قصيدة أو نستمع إلى الموسيقى فإننا لا نقص شيئًا غير مماثل بالمرة لما نقوم به ونحن فى طريقنا إلى المتحف أو عندما نرتدى ملابسنا فى الصباح" (ص ١٦) ، أو على نحو ما يصوغ الأمر بشكل تجريدى ، "إن عالم الشعر لا يختلف بأية حال من الأحوال عن أى واقع مختلف عن بقية العالم ، وإنه ليست له قوانين خاصة وليست له خصائصة الفردية العالمية الأخرى" (ص ٧٨) ، ولكن هذا الإبقاء التام للفرق بين الفن والحياة ، بين الأنواع المختلفة للسلوك ، التطلع إلى اللوحات ، الاستماع إلى الموسيقى ، التوجه إلى المتحف ، ارتداء الملابس إذا ما واصلنا الأمر على هذا النحو نجد تناول الطعام ، أو تكوين آراء – أو ما إلى ذلك ـ لا يمكن أن يشبع عالم الجمال الذى يجب أن يستهدف ـ بشكل أو بآخر ـ أن يصل إلى تعريف لنوعية الفن ، وريتشاردز يرى المسألة ، وبعد أن يلتمس طريقه من أجل تعرف الفرق بين التجارب العادية والتجارب الخاصة بالفن من أنها تنتمى إلى "عدد أكبر من الدوافع التى يجب أن تتآزر بعضها مع بعض" (ص ١١٠) فإننى أصل إلى تعريفه الشهير لتأثير الفن : "التصميم ، فقدان الوعى ـ المتداخل ، وتوازن الدوافع" (ص ١١٣) ، و " الدوافع " هو مصطلح أوسع يشمل الباحث الذى يبت فينا ، "وجهات النظر" ، "أوجه النشاط التخيلية والأولية أو اتجاهات الفعل" (ص ١١٢) .

ونظرية ريتشاردز هى هكذا إعادة طرح نظرية الفن التأثيرية والتى يمكن ردها فى السابق إلى التطهير عند أرسطو ولها أسلافها المباشرون فى تراث علم الجمال السيكولوجى فى ألمانيا وإنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية ، ونحن نجد مصطلح ريتشاردز بالضبط فى كتاب إثيل د. بوفر "علم نفس الجمال" (١٩٠٢) اندل يتحدث عن "توازن الدوافع" وعند ملنور م . أوربان فى كتابه "تقييم" (١٩٠٩) والذى يسخر من "توازن الدوافع" فى نظرية للقيمة . ومصطلح ريتشاردز للاستجابة الناجمة والوحدة وهو "الحساسية الحشوية" ينبع من كتاب جيمزوارد "المبادئ السيكولوجية" لقد كان وارد أستاذاً من أساتذة كمبردج ، وكان فعالاً فى سنوات التحصيل الجامعى لرتيشاردز ، ونجد – على نحو أقصى ـ أن العلاقة بالأدب الهائل الكلى عن (التقمص الوجدانى) ، (عنديليس ، فرنون لى ، وغيرهما) واضح فيه ، وهو بدوره يستمد من دلتاى ، وروبرت فيشر وفخنرولوتزه . وفى دلتاى ، أو بالأحرى فى مرحلة من مراحل دلتاى ، فإن توقعات نظرية ريتشاردز لافتة للنظر وإن كان يبدو أنه من غير المحتمل أن ريتشاردز يكون قد عرف هذه النصوص . وهو جو مونستريرج والذى تعترف إثيل بوفر بأنها تدين له بدين كبير هو وسيط متداخل ، وعلى أى حالهما تكن المصادرة فإن نظرية ريتشاردز السيكولوجية المحورية ليست أصيلة عنده ، وتأثيرها يرجع إلى أنه استخدمها من أجل دفاع حديث عن الشعر وكان قادراً على تطبيقها على نحو أكثر صوابية على النقد الأدبى عن أى من سابقيه ، لقد ظلوا علماء نفس عموميين أو فلاسفة تجريدين أو مثل إثيل . بوفر طعموا جمالياتهم ببلاغة انفعالية عاطفية .

ولكن هل كان ريتشاردز قادراً على وصف هذا التوازن للدوافع على نحو أوضح فى العلاقة بالأدب ؟ إننى أشك فى هذا ، إن المحاولة الوحيدة لوصف هذه السيرة هى إعادة صياغة غريبة للتطهير عند أرسطو : "الشفقة ، والدوافع لفهم الموضوع والرعب والدوافع للتقهقر تحدث فى التراجيديا من أجل التوفيق "(مبادئ النقد الأدبى ، ص ٢٤٥) ، ويبدو هذا جردا غير سليم للغاية حتى بالنسبة للشفقة والرعب ناهيك عن التحدث عن تطهيرهما ، ولا تجرى المحاولة إلا على سبيل الاستعارة بالنسبة لما هو المطلب الملحُّ عند ريتشاردز لتأثير الشعر : إنها تنظم عقولاً (كولردج : عن التخيل ، ص ٢٢٧) ، إنها تجعلها أكثر تنظيماً للغاية ؛ ومن ثم تجعلنا أسعد وأكثر صحة .

ويمصطلحات معروفة لكل المدافعين عن الفن وخاصة لوردز ورث وشلى ، يقول لنا ريتشاردز إن "توسيع العقل ، أو اتساع مجال الحساسية الإنسانية يحدث خلال الشعر" (مبادئ النقد الأدبى ، ص ٦٧) . وإن الشعر يعطينا صدمة اكتشاف كم هو حى بمظاهر جديدة يكون كل شيء فيه مهما يكن (النقد التطبيقي ، ص ٢٥٤) . إن الشعر بفضل "اقتراب اتصاله بالحقيقة " يصبح سلاحًا قويًا لتحطيم الأفكار والاستجابات غير الحقيقية" (ص ٢٥١) أو أنه يوسع من عقولنا " (٤) ، وهى مطالب كلها مما يمكن الدفاع عنها وهى معقولة ، ولكن هناك حينئذ أيضًا على نحو مفرط بشكل أكبر يؤكد ريتشاردز أنّ الشعر " يجعل الحياة هى الأكثر امتلاء والأكثر اكتمالاً وأكثر سهولة " (٥) ، وأنه "الشعر سوف يعيد تشكيل عقولنا ومن يشكل عالمنا " (كولردج عن التخيل ، ص ٢٢٩) . وهو ييأس من أنه "ليس الْعُشْر من قوة الشعر تنطلق لصالح الفائدة العامة ، وفى الحقيقة إنّه ليس حتى جزءًا من ألف" (النقد التطبيقى ، ص ٣٢١) ، وهو فى محاضرة متأخرة عنوانها "مستقبل الشعر" (١٩٦٠) يصادق على خطة شلى المنمقة عن "الشعراء ، باعتبارهم غير معترف بهم للعالم" (الستائر وقصائد أخرى ، حتى ١٠٦) ، وهو يلومنى عندما قال إنه : "يجب أن يكون واضحًا اليوم أن هذا النوع من الدفاع عن الشعر يهزم أغراضه المتعلقة به" انظر المجلد الثانى من كتابتا هذا "تاريخ النقد الأدبى الحديث" . غير أن ريتشاردز لا يحاول أن يدحض جدلى بالنسبة للعبارتين التاليتين اللتين لم يقبلهما : "إن ما يمكن أن يعزى لهذه الأمور الثلاثة معًا أو لأى منها لن يمكن أن يعزى بثقة لشكل جاد للشعر وحده "، وهذا بالضبط حق بالنسبة لدفاع ريتشاردز الخاص عن الشعر ، إن الشعر عند ريتشاردز "قادر على إنقاذنا" . إنه "وسيلة ممكنة كاملة لقهر الفوضى" (العلم والشعر ، ص ٩٥) ، وذلك لأن الأمر عند ريتشاردز كما هو عند شلى وفى التراث الأفلاطونى الجديد فإن الشعر قد أصبح متوحداً مع الأسطورة والدين أو بالأحرى عند ريتشاردز مع الأسطورة بعد نزع مطالبها القديمة بالنسبة للحقيقة والدين وقد نزع عنه الوحى ،

(٤) " كيف تقرأ صفحة " (١٩٤٢) ، ص ١٥٢ .
(٥) " رب دوستويفسكى " مجلة فورم ، العدد ٧٨ (١٩٢٧) ، ص ٩٧ .

والعقيدة والتاريخ الإنجيلى ، وأى مطلب للمعرفة ، وهكذا يحى ريتشاردز أمل ماتيو أرنولد بالنسبة للشعر : "إن ما يمر بنا الآن بالنسبة للدين والفلسفة سوف يحل بالنسبة للشعر" (مقالات فى النقد ، الحلقة الثانية ، ص ٢) ، ويبدو أن من الصعب بمكان بالنسبة لأن نقول : إن هذا هدف مستحيل وغير مرغوب فيه : إن الناس لم يقلعوا عن الفلسفات والأيديولوجيات والأديان بالنسبة لأى شئ يشبه الشعر من بعيد بأى شكل معروف .

والأكثر رزانة أن ريتشاردز يدافع عن قيمة الشعر بحجة الانتقال من الشعر إلى أوجه نشاط أخرى للإنسان ، إن غرس الشعر هو مدرسة الحساسية ، والبلادة فى الأمور الشعرية تتضمن عدم قدرة فى الحساسية . والذوق السئ فى الشعر ينعكس بشكل سيئ على شخصياتنا الكلية، "إن عدم الحساسية العامة بالنسبة للشعر هو، شاهد بالفعل على المستوى المتدنى للحياة التخيلية العامة " (النقد التطبيقى) ، ص ٣٢٠) ، لكن ريتشاردز نفسه يعترف بأن " الإنسان الذى هو بليد بالنسبة للشعر " ليس فى حاجة إلى أن يكون بليداً بالنسبة الحياة" (ص ٣١٩) ، وإذا كان (الغباء) يمكن قصره على أمور العقل فإنه يتساءل فى موضع آخر بوضوح شديد كيف يمكن بحق لأى إنسان أن يستطيع أن يؤكد أن طلاب الإنسانيات هم بصفة عامة كائنات بشرية أكثر امتيازاً عن الآخرين ؟ ، (آلات تأملية ، ص ٩٨) ، والحجتان لهما معقوليتهما وحسْب إذا نحن أخذنا بالوظيفة الحضرية للشعر بأوسعه وأعظمه ليشمل أساطير هوميروس ولاهوت دانتى وأخلاق شكسبير ، وإذا نحن ركزنا على التأثير الاجمتاعى الطويل المدى ، وتصعب البرهنة والتحليل ولكن يمكن أن نفترض وإن كان هذا سيكون من المستحيل أن نعزله ، فإذا نحن فكرنا فى الشعراء فإن هناك بينة على أن رأى ريتشارد فى الشعر على أنه تنظيم للعقل وتحسين للجنس البشرى ؛ فإن هناك مجانين ومنتحرين وأوغاداً وأناساً عديدين تعساء بشكل مرعب ، وغير منظمين حتى بين الشعراء العظام .

ويمكن لريتشاردز أن يصل إلى مثل هذه الآمال المبالغة للشعر ؛ لأنه يتخذ وجهة نظر متفائلة وفردية للإنسان ومثله ، إن العقل الصحى ، والتنظيم الحر والذى بالنسبة له تكون "الصراعات بين الدوافع المختلفة هى أعظم الشرور " (العلم والشعر ، ص ٤٢) هو هدفه وهدف الآخرين . "إن الإنسان ليس شيئًا يمكن دفعه مهما يكن بشكل رقيق

أو كله أريحية ، إنه روح تتعلم بممارسة الحرية التى هى وجوده " (آلات تأملية ، ص ٦٣) . ويشعرنا ريتشاردز بأنه لا يوجد أى صراع بين نزعته الفردية واهتمامه بالإنسانية . وهو يسمى نفسه "مربيًا" وكل اهتماماته بالإنجليزية الأساسية (المصطلح اخترعه س ك . أوجدن ، وهو مشاركه اللصيق به) فى الأمم المتحدة وما إلى ذلك هو شهادة على حبه للبشرية ورفاهيتها ، لكن هذه الرفاهية يجرى تصورها فى إطار نزعة المنفعة العامة مع شعور بسيط بالتجربة التراجيدية أو الشعور بالتاريخ ، وباهتمام ضئيل وحسب بالصراع الاجتماعى وعدم الاهتمام بالمرة بأى شىء يمكن أن يسمى نزعة كلية صورية .

كل هذا ليس له شأن بالنقد الأدبى ، أو واضح أنه كذلك ، غير أن النتيجة الرئيسية لتأكيد ريتشاردز على الدوافع المفلاتة والنزعات ووجهات النظر هى أن ريتشاردز - نظريًا على الأقل - مقطوع الصلة عن موضوع الفن ، موضوع القصيدة . إن النزعة السيكولوجية المفرطة التى يعتنقها ريتشاردز تنكر - ببساطة - البناء الموضوعى للعمل الفنى ، " إن الحالة الكلية للعمل ، الحالة الذهنية (هى) القصيدة" (النقد التطبيقى ، ص ٢٠٤) ، لا يوجد شىء خارج هذا هناك . إن الجمال " ليس مغروسًا فى الأشياء الفيزيائية ، بل هو طابع بعض استجاباتنا للأشياء " (مبادئ النقد الأدبى ، ص ١٦٤) . والتمثال "يمكن أن يفضى إلى حلمة مفتية للعقل . إن حالة العقل هذه هى التى تهم والتى تعطى قيمتها للتمثال " (ص١٦٣) ، وهذه الأطروحة للذاتية قد تطورت بالنسبة لكل ظواهر القصيدة ، إن الكلمات فى الشعر " حرة فى أن تنطلق الواحدة مع الأخرى كما تشاء " (آلات تأملية ، ص ١٥٠) . ومن هنا نجد أن ريتشاردز يخلص إلى اللغة الشعرية هى - بالتعريف - ملتبسة (أو بالأفضل متعددة الدلالة) ،" سيالة " ، " ودفّاقة" ، " وواسعة الحيلة " ، ومعرضة للتنوع الشديد ، بل حتى للتغيرات المتصارعة على نحو ما عرض وليم إمبسون تلميذ ريتشاردز فى كتابه "سبعة أنماط للالتباس" على نحو استشعره ريتشاردز فيما بعد على أنه "مهيمن" بشكل واهن (آلات تأملية ، ص ١٨٤) .إن ما يصدق على الكلمات واللغة الشعرية يصدق أيضًا على الوزن" إن الوزن هو جانب أو هو مظهر للتنظيم الذاتى للعقل" (كولردج عن التخيل ، ص ١١٨) ، "إن تأثيره لا يرجع إلى إدراكنا لأنموذج فى شىء خارجنا ، بل هو قائم فى أننا نحن أنفسنا نصبح مُتَمْذَجين" (مبادئ النقد الأدبى ، ص ١٣٩) . إن التصور والاستعارات تفرض إرغامًا على دورنا فى التصوير ، إن الناس يختلفون

اختلافا جذرياً حول هذه النقطة ، ولا يوجد سبب لماذا يجب أن يتصرفوا بشكل متطابق ، والتراجيديا تحدث أيضاً فى عقلنا : إنها تمنحنا الفرح ، ولكن "هذا ليس مؤشراً على أن (الكل على حق مع العالم) أو أنه (فى مكان ما ، بشكل ما ، توجد عدالة) . إن هذا مؤشر على أن الكل على حق هنا والآن فى الجهاز العصبى" (ص ٢٤٦) ، ومفهوم الشاعر الرومانسى عن " كون فعال" لا شأن له بالطبيعة على نحو ما يدرسها العلم ، إن الأمر هو مجرد إسقاط من عقل الشاعر على الطبيعة ، خرافة ذات طبيعة حيوية" (آلات تأملية) .

إن الجسر المقام للعمل الفنى ينهار انهياراً تامًا . فأحيانا يستخلص ريتشاردز نتائج منطقية ، "الشاعرية المتَّزِنة" التى يحققها الفن "يمكن أن تطرحها سيجارة أو آنية أو إيماءة بمثل ما يطرحها دون ما خطأ البارثينون اليونانى ذلك الصرح الفنى ، إنها يمكن أن تتأتّى من خلال الحكمة الساخرة بمثل ما تتأتى من خلال سوناتا ... إن الاتزان ليس فى بناء الموضوع النابع من الدوافع ، إنه فى الاستجابة" (مبادئ النقد الأدبى ، ص ٢٤٨) ، ومن ثمّ فإنّ أهمية أن نحب الشعر (الجيد) ونكره الشعر (السيّئ) هى أقل من أن نكون قادرين على استخدامهما كليهما كوسيلة لتنظيم عقولنا" (النقد التطبيقى ، ص ٣٤٩) ، وهذه الفقرات تبرر وجهة النظر من أن الشعر عند ريتشاردز يتقلصّ إلى مرتبة العلاج الذهنى ، يتقلص إلى مرتبة عقار غير ضار حيث طابع الموضوع (آنية ، سجادة ، إيماءة) أو صفة الموضوع - شعر جيد أو شعر سيئ - يكف عن أن يكون ذا أهمية ، إن الباب مفتوح لاستكمال الفوضى فى النقد ، حيث إن المعيار الوحيد هو احتياجات الشخص لاستخدام أشعار جيدة أو أوانى وسجاجيد وإيماءات سيئة أو جيدة وتحقيق "الصحة الذهنية" (مبادئ النقد الأدبى ، ص ٢٤٨) . ويتعجب المرء لماذا يبنى الناس صروح البارثينون واللوحات الجدارية الهائلة الملونة والسمفونيات المؤلفة ، ويكتبون ملاحم بطولات إذا كان فى إمكانهم أن يحققوا النتائج علنية بعمل أوانٍ وسجاجيد وأسهلها جميعاً الإيماءات ، من وجهة نظر النظرية النقدية التى يتصورها هدفها على أنه" التتبع العام للحكم "فإنه لا يمكن تصور انحراف وتنازل أكبر ، وبالحكم وفق علم الجمال السيكولوجى يكون ريتشاردز قد استهدف أن يصف بمصطلحات الوحدة فى الكثرة ، سد الطريق أمام العقل المفتوح ، والاكتفاء القانع بالتجربة الجمالية ، وهى كلها خصائص معروفة تمامًا فى علم الجمال التراثى عند الفيلسوف الألمانى كانت ، ولكن مَن ذا الذى سيلاحظ "المد المركّب الخالص

للبيئات الجديدة" (ص ١٣٥) أو يعرف أى شىء عن "الدوافع المشوهة" أو "التشنجات التى تنجم عن الدوافع (ص ٢٦٣) أو يكون قادراً على ربط مخلوقات الرواية العلمية بعمل فنى عينى ؟ ومن حسن الحظ أن هذا ليس إلا جانبا واحداً من جوانب نظرية ريتشاردز .

إن المحتوى السيكولوجى للتجربة الجمالية إنما يرتبط بنظرية اللغة المفرطة فى كتاب ريتشاردز بالاشتراك مع أوجدن ألا هو "معنى الفن" (١٩٢٣) ، لقد طرح الكتاب الشك الجديد فى اللغة والاكتباسات المترتبة على اسخدامها ، وجعل هذا فى بؤرة محددة وحلل المظاهر المختلفة للمعنى اللفظى بدقة . وريتشاردز وأوجدن فى اختلافهما عن علماء اللغة والفلاسفة الذين اهتموا بمشكلة الفن فكّرًا أيضاً فى المعنى فى الشعر والكيان الخاص للغة الشعرية ، وقد حلاً هذا بطرح تفرقة بسيطة : إن هنالك "استخدامين للغة متميزان كلية : الاستخدام الإرشادى والاستخدام الانفعالى" (مبادئ النقد الأدبى ، ص ٢٦١) ، والشعر يستخدم أو هو بالأحرى اللغة الانفعالية ، ومن ثم يجب أن يصبح من المستحيل أن نتحدث عن الشعر أو الدين كما لو كان كل منهما قادراً على إعطاء (معرفة) . "إن القصيدة ليس لها أى اهتمام بالمرجعية المحددة والموجهة ، إنها تخبرنا أو يجب أن تخبرنا بلا شىء" (معنى الفن ، ص ١٥٨) . ويذهب ريتشاردز إلى أن الحقيقة والمعتقد ليس لهما مكان فى الشعر ، وأن النظم التعليمى هو بالضرورة متدنى القيمة" (مبادئ النقد الأدبى ، ص ٧٥ - ٧٦) ، وهو يشارك تولستوى فى الرأى أن الشعر هو توصيل المشاعر ، وإن كان ليس مثل تولستوى فهو لا يقصر مدى المشاعر على المشاعر الخيرة التى تنشر أخوة الإنسان ، إن الشعر عند ريتشاردز مُنْبَتٌّ تماماً جداً عن الفلسفة والأيديولوچيا المعقدة والمعرفة من أى نوع .

وريتشاردز يحاول باستمرار أن يواجه مشكلة القيمة المعرفية للشعر بتناوله السيكولوجى ، بمناقشة (الإيمان) أى مسألة ما إذا كان مطلوباً من القارئ أن يؤمن بعقائد وأفكار الشاعر المعلنة ، ومن جهة أخرى ما إذا كان الشاعر يحتاج إلى أن تكون لديه أو أن ينقل مجموعة من الأفكار والعقائد ، وهو يرد بحق على التساؤلين بالسلب ولكنه يبالغ فى عدم الثقة المبررة فى المعتقد العقلى فى الشعر إلى حد الرفض الكامل لأية نظرية كلية متضمنة ، وهكذا يعلن أننا " يجب أن نحرر الشعر من التورط فى الإيمان " (العلم والشعر ، ص ٩٦) ، ويؤكد "أننا لا نحتاج إلى أية عقائد ،

وفى الحقيقة يجب ألا نفعل ، إذا أردنا أن نقرأ مسرحية (الملك لير) " (ص ٧٢) ، وهو ينقد بيتس ود . هـ . لورانس بسبب التزاماتهما العقائدية التى يعدها فوضوية وخرافية ، وهو يأمل فى شعر خال من أى التزام عقائدى : وقد اعتقد أنه مثل هذه القصيدة فى (الأرض الخراب) لإليوت مقرضًا " أنها تحدث انفصالاً بين شعره و(كل) عقائده " (ص ٧٦ فى الهامش فى الملاحظات) .

وعلى أية حال فإن ريتشاردز قد عدّل من موقفه أحيانًا بإدراج تفرقة بين الإيمان (الانفعالى) و (العقلى) (النقد التطبيقى ، ص ٢٧٨) ، وإن سوناتا الشاعر دَنْ " حول الزوايا المتخيلة للأرض " قد تُعْطى " أتم إيمان انفعالى ، (ص ٢٧٨) ؛ ولكن واضح أن هذا موقف متدن ، إن " القصيدة تتطلب (إيمانًا فعليًا) فى العقيدة من أجل تحققها التخيلى الكامل والمكتمل " (ص ٢٧٢ - ٢٧٣) . وبعد هذا بقليل مطلوب منا أن نعطى " إيمانًا انفعاليًا " لقصيدة شيكسبير " طائر العنقاء والسلحفاة " (ص ٢٧٠) ، ولكن بعد صفحات مليئة يعدل ريتشاردز من هذا مرة أخرى ويقول - على نحو معقول - إن " الفكرة لا يجرى تصديقها أو عدم تصديقها ، ولا يجرى الشك فيها أو التساؤل حولها : كل ما هنالك أنها ماثلة وحسب " (ص ٢٧٥) ، وإن " مسألة الإيمان أو عدم الإيمان - بالمعنى العقلى - لا تنبعث ونحن نقرأ على نحو جيد " (ص ٢٧٧) . إن الوهم الكامل يرجع إلى عبارة كولردج اللافتة عن " الكف الإرادى عن عدم الإيمان " ، وهى صيغة مستمدّة أصلاً من موسى مندلسون وهو يناقش الوهم النظرى ، فهناك المعنى وهو واضح بما فيه الكفاية : يجب أن نكف عن عدم إيماننا اليومى فإن الجلوس فى مقعد ، فى مسرح ، نشاهد أحداثًا - على سبيل المثال - فى الإسكندرية فى زمن أنطونيو وكليوبترا ، وقد نقول إن المشكلة نفسها تظهر فى القراءة ، لا يجب ألاّ نعتقد فى الجن والتنين والقنطور الذى نصفه رجل ونصفه فرس والعنقاء ، وإن كان من الصعب أن نتبين أن هذا ضرورى للفهم والاستمتاع بل وحتى تأليف قصيدة عن "العنقاء والسلحفاة " ، ربما عرف شكسبير تمامًا أنه لا يوجد مثل هذا الطائر ، ومع هذا قد ألف القصيدة بمثل ما أن هناك قصائد عديدة كُتبت عن العماليق والجنيات وليدا [٦] ودافنى من غير الإيمان بوجودها التاريخى ، كما أنه ليس

(٦) "أم هيلين وكليتمنسترا وبوللوكس من زيوس أو زوجها تينداروس ، وهى حورية يطاردها أبوللو ، وقد حولها إلى شجرة الغار . (المترجم)

من الحق أننا لا نحتاج إلى حمل أية عقائد لقراءة مسرحيته (الملك لير) ، إننا لا نحتاج إلى الإيمان بالحقيقة التاريخية للحبكة ، ولكن يجب أن نؤمن بالتفرقة بين الصواب والخطأ ، بين العرفان والجحود ، بين القسوة والأريحية ، كما أن قصيدة (الأرض الخراب) لإليوت منبته عن شكل العقائد" (مهما تكن سلبية) ، كما كان شعر بيتس أو لورانس يتطلب من أجل فهمنا اعتقاداً بمنازل القمر أو آلهة الدم المظلمة . إن النظرية برُمَّتها التى تقلق – مشكلة سيكولوجية تتباين من شخص إلى شخص ، والدرجة المحددة للقناعة بواقع وحقيقة العبارات الشعرية هى محاولة لحل المشكلة القديمة المتعلقة بالحقيقة الشعرية : علاقة الشعر بالواقع ، مطلبه للمعرفة الذى لا يمكن الاستغناء عنه سواء بالرفض البسيط لنظريات (الإلهام) القديمة أو برد المسألة إلى مشكلة درجة المصداقية أو مشاعر اليقين ، ويمكن لعمرى تماماً أن يأخذ تماماً بوجهة نظر دنيوية للشعر دون أن يتقبل الانقسام الحاد بين العقل والشعر ، الموضوع والذات ، الذى يعتنقه ريتشاردز .

هذه النزعة السيكولوجية الشاملة تطرح من أجل اجتثاث تيار شعر ريتشاردز نفسه بضرورة التغلب عليه بالاستجابة لمعيار ما ، ومعيار من هذه المعايير وارد فى مناقشة السوء فى الشعر (مبادئ النقد الأدبى ، ص ١٩٩ وما بعدها) ؛ حيث يميز بين التواصل غير الناجح بتجربة قيمة تتمثل فى قصيدة تصويرية صغيرة كتبها هـ . د . "البركْة" وبين تواصل ناجح لتجربة تامة تصورها سوناتا لالاّ هويلر ويلكوكس ، ولكن التفرقة التى رسمها ريتشاردز من المؤكد أنه لا يمكن البرهنة على صدقها : كيف يتأتّى للمرء أن يعرف أن تجربة هـ . د . لها قيمة وما هى القيمة بالنسبة للناس ولماذا لا يجرى تواصل هذه القصيدة فى القصيدة والتى هى مصدرنا الوحيد لتلك التجربة ؟ كيف يتمكن أى إنسان أن يبرهن على أن قصيدة السيدة ويلكوكس "تعيد تقديم حالة الفعل للكاتبة بدقة شديدة" ؟ . (ص ٢٠١) . من المؤكد أن ريتشاردز ينقد القصيدة ، التواصل الناجح المفترض ، على نحو كاف تماماً : وإنها تشوش الصور المجازفة "الإيقاع المنتظم المثقل ، الطابع المميت للقوافى ، وضوح الوصف ، ابتذال الأحكام كل المعالم الملاحظة فى النص والتى لا شأن لها "بالتهدئة المفترضة للروح القلقة" التى تحفظها السيدة ويلكوكس ، وملاحظات ريتشاردز توحى بأن هناك قارئاً منتقداً سيتضايق ويستثار من جراء القصيدة بدلاً من أن يحقق "اتزان الدوافع" الذى يفترضه ريتشاردز .

كما أن المحاولة الثانية لتجاوز التوازن النفسى لا تعد ناجحة على نحو أكبر ، إن ريتشاردز يميز بين أربعة معان لكلمة (القصيدة) : "تجربة الفنان كما هى متعلقة بالعمل الفنى ، وتجربة القارئ المؤهل الذى لا يخطئ بالمرة ، وتجربة قارئ ممكنة مثالية وكاملة ، وتجربتنا نحن الفعلية" (مبادئ النقد الأدبى ، ص ٢٢٥) . إن ريتشاردز يرفض التعريفين الأول والرابع كما أنه يدرك أن تجربة الفنان هى تجربة فريدة ولا تتكرر ، وبالنسبة لتجربتنا نحن الفعلية فإنها لا يمكن أن تكون معياراً لقراءة القصيدة بسبب أنها تختلف من فرد إلى فرد وتفضى إلى نتيجة مفادها أنه توجد قصائد عديدة لعدد القراء والقراءات ، ويقر ريتشاردز أننا لا نستطيع أن نتخذ أية تجربة مفردة على أنها هى القصيدة : يجب أن تكون لدينا فئة من التجارب المماثلة بشكل أو بآخر بدلاً من هذا" ، وهذه الفئة سوف "تتألف من كل التجارب الفعلية والتى تتحدد من خلال الكلمات" ، وهذا لا يختلف داخل حدود معينة عن "التجربة الأصلية للشاعر" (ص ٢٢٦) ، وعلى أية حال لا يستطيع ريتشاردز أن يقول لنا كيف يمكن لنا أن نحدد هذه الفئة وحدود الانحراف عن تجربة الشاعر التى يدرك الشاعر نفسه أنها فريدة ، وهو ينتهى إلى أن "التجربة النموذجية هى التجربة المتعلقة بالشاعر عندما يجرى تأمل التأليف المتكامل" (ص ٢٢٧) ، ولكن ريتشاردز فى إحدى الملاحظات يبدو أنه يعترف بصعوبات هذه الحال : "إن الشاعر قد يكون غير مرتاح بدون سبب ، لقد فكر كولردج فى قصيدة (كوبلاخان) على أنها وحسب (فضول سيكولوجى) بدون المزايا الشعرية ، وربما يكون مبرراً فإن الأمر هو تجربة الحلم التى يجب أن نفترض أن نتخذها معياراً لنا" (ص ٢٢٧ فى الملاحظات فى الهامش) ، وكلمة (نفترض) تظهر أن ريتشاردز نفسه لم يكن قانعاً بهذا الحل الحافل بالتناقض الظاهرى . إن محاولة إيجاد حالة لوجود العمل الفنى فى الحالة النفسية غير المتاحة لمؤلفه سواء إبّان فعل الإبداع أو إبّان فعل التأمل فى التأليف النهائى حتى فى التنوع الفوضوى لأى عدد من استجابات القراء تفضى إلى نتائج كلها عبث من الناحية الإمكانية . إن حل ريتشاردز يفشل ؛ لأنه يخفى العقائد المشكوك فيها للغاية ، إنه يفترض أن اتزان القارئ للشعر الجيد أكثر قيمة من اتزان الأمِّىِّ ، أى الشخص غير المؤهل للشعر الذى لا "يحتاج" إلى الشعر ، ويظل غير واضح لماذا يجب على تنظيم معقد للدوافع أن يكون أفضل من تنظيم أقل تعقيداً وكيف يمكن لنسق من التوازنات أن يقال عنه إنه يساهم فى نمو العقل ، كما لا يتضح أن الشعر هو تواصل للتجارب الانفعالية النوعية لمؤلف ما ، وإن قراءة القصيدة تمكننا من أن تكون لدينا تجربة مطابقة أو مماثلة تماماً .

وريتشاردز لا يستطيع أن يتخلص من المتاهة الناجمة عن فكرة (الإخلاص) ، وهى خاصية لتراث النقد الإنجليزى ، ولقد تبين بعض صعوبة هذه المتاهة نظراً لأنه بالذوق والتدريب هو شكاك فى التدفق التلقائى للمشاعر فى القصيدة ما لا تحتاج إلى أن تكون (مشاعر حية حقيقية) شخصية وفعلية ، وهو يعترف بأن" الشعر يجب أن ينبع من القلب أى أن الشاعر يفضّ مكنون قلبه فى الكلمات" (كولردج عن التخيل) . إنه يرى أن (الإخلاص) مرتبط بالتلقائية ، مرتبط بالتخيل الرومانسى عند روسّو ، مرتبط " بالإنسان الطبيعى" ، ولكنه لا يزال يخلص إلى أنه "مهما يكن الأمر فإن الإخلاص هو الصفة التى نتطلبها أيما تطلّب فى الشعر" (النقد التطبيقى ، ص ٢٨٢) . ويبقى بالنسبة له" معيار التميز فى الشعر" (ص٨٩٢ فى الملاحظات فى الهامش) ، لكنه يحاول أن يعيد تحديده وإعطاءه معنى خاصًا بحيث يتفق مع فقرات من كونفوشيوس ؛ والتى هى ليست بالواضحة تمامًا بفكر ريتشاردز ومصطلحه . وأخيراً نعرض للإخلاص الذى هو "ليس سوى الرغبة فى التكامل الإنسانى" (ص ٢٨٥) و "الطاعة لذلك الميل الذى يبحث عن نظام أكثر كمالاً داخل العقل" (ص٢٨٨) ، إنه صديقنا القديم "العقل المنظم" : إن القصيدة تكون (مخلصة) ؛ ومن ثم تكون قيمة إذا ما ساعدتنا "على تنظيم عقلنا" ، وهو كاختبار يقترح "شيئًا يشبه تقنية أو طقوس لتعظيم الإخلاص" (ص ٢٩) والذى يتحول إلى قائمة من الأطروحات للتأمل فى موضوعات مثل "عزلة الإنسان ، وحقيقة الميلاد والموت ، وغرابة هذا والتى تندُّ عن التفسير ، والاتساع الذى لا يمكن صوره (للكون) ، مكانة (الإنسان) فى منظور الزمن ، ضخامة جهلنا" (ص ٢٩٠) ، وفى الطبعات المتأخرة يسقط ريتشاردز النصيحة الاستهلاكية : "اجلسوا بجانب المدفأة (وعيونكم منطبقة وأصابعكم تضغط بشدة على الجفون) ، وتأملوا (بتحقق) كامل قدر الإمكان ، وهناك صورة دينية لتجربة لويولا يجرى عرضها مما يظهر تعليقات ت . س . إليوت على أن ريتشاردز "يحاول أن يحتفظ بالانفعالات بدون العقائد التى ينطوى فيها تاريخه" (٧) ، غير أن قائمة ريتشاردز تبدو قائمة ممتازة من المشكلات المتيافيزيقية والتأملية ، وهى مشكلات أدلت الأديان تجاهها بإجابات ، زيادة على ذلك ، فإن التأمل فيها لن يساعدنا

(٧) «جدوى الشعر وجدوى النقد » (١٩٣٣) ، ص ١٣٥ .

على الحكم على الشعر ، وكثيرون قد فكروا فى هذه المشكلة بعمق دون أن يكونوا شعراء ، وكان هناك شعراء رائعون لم يَعنُّوا أنفسهم بها ، والشجن الميتافيزيقى عند ريتشاردز وتعجبه الفلسفى واضحان فى مثل تلك الفقرات : إن هذا لا يساعد النقد الأدبى .

وريتشاردز متناقض على نحو غريب مع ثقته المعتادة بالعلم والمطلب الذى طرحه للنقد لتأسيس علم أو على الأقل الإعداد لتأسيسه ، وعلى أية حال فإن ريتشاردز على حق عندما يحتج ضدّ أن يُسَمّى "من أتباع علم النفس السلوكى" (آلات تأملية ، ص ١١٨) ، ووجهة نظره هى بالأحرى هى وجة النظر التجريبية الإنجليزية : فإن علم النفس عنده ينبع من جيمز وورد وج . ف . ستوت وليس من ج . ب . واطسون ، زيادة على ذلك ففى كتاباته المبكرة أبرز معضلات متخالفة مع علم الأعصاب وتطوراته المستقبلية" (مبادئ النقد الأدبى ، ص ١٧٠) . وهو يحط من شأن المشكلة المعرفية وهو مرتاح وينزلها إلى "غابات علم الأعصاب" (ص ١٢٠) . وهو يتحدث أحيانًا بمصطلحات بيولوجية خالصة ، وهو يساوى العقل بالجهاز العصبى (ص ٨٣) ، ويعتبر "الأحداث الذهنية متفقة مع الأحداث العصبية" (ص ٨٤) ، بل إنّه حتى يقدم رسميًا تخطيطًا مستحيلاً (ص ١١٦) يصور العين والأعصاب تفضى إلى تعرّجات فى وجهات النظر من "كلمات : المنطقة الجبلية أركاديا فى اليونان ، الليل ، السحابة ، الغوْر ، القمر" . بل إنه حتى فى الأبحاث المتأخرة هناك مجموعة من القراءات الخاطئة تعد "ذات دلالة عالية للبيولوجيا" (آلات تأملية ، ص ١٨٢) ، وتعد "ذات أهمية طبية" (ص ١٨٦) ، والمحاولة المبكرة لرد الفكر إلى العلة ، وإلغاء التفرقة بين (الوعى) و (التعليل) (مبادئ النقد الأدبى ، ص ٩٠) تفترض نظرية ساذجة على نحو مدهش فى المعرفة ، ولكن فى الكتاب عينة ، وعلينا ألا ننسى – يعترف ريتشاردز بأن "العلاقة بين الوعى والشىء الذى فيه (ص ٨٩) هى سر تمامًا مثل السبب "لماذا تكون بعض الأحداث واعية وليست الأخرى ؟" (ص ٨٦) : زيادة على ذلك ، فإنه يستطيع أن يقول إنه يكتب عن كولردج "باعتباره صاحب نزعة مادية يحاول أن يفسّر .. أقوال رجال متطرفين من أتباع النزعة المثالية" (كولردج عن التخيل ، ص ١٩) . وهو يتفق مع "المادية الميتافيزيقية التى تفترض أن العقل هو متيقن فحسب بطرق عمل الجسم" (ص ٦٠) .

وريتشاردز يفكر فى نقده على أنه علم ، "علم جديد" (كولردج عن التخيل) على الأقل على أنه يعد – من خلال التجربة – لتحول فى النقد الحالى إلى علم (ص ١٣٧) ، أو على أنه "تقنية تعاونية للبحث قد تصبح مؤهلة لأن يطلق عليها علم" (ص ١٢ من التصدير) ، زيادة على ذلك فإنه على حق فى رفض الاتهام (بالإفراط فى التعالم) بمعنى "إيمان مطلق بكلية المنهج العلمى" (آلات تأملية ، ص ٤٨) والشعر – بمعناه الواسع عنده – مستبعد من العلم ومعارض له والدفاع عن الشعر ، بينما وهو يستمر مزوداً بالأسلحة بعده علمياً ، وأنه يهدف بالدقة إلى الاحتفاظ والحفاظ على نشاط خاص وتأثيره . إن اللغة الشعرية هى لغة انفعالية ؛ ومن ثم فهى مستبعدة عن المعيار العلمى للمرجعية الحاقة والحقيقة الموضوعية ، ولكن ريتشاردز – من جهة أخرى – بعد كل شىء يأمل فى انتصار كلى مطلق للعلم ، وهو يقول فى بحث متأخر (١٩٥٢) : "إن علينا أن نبحث عن طريق به تتأتّى (القيمة) دون قيود إلى اهتمام (العلم) " (ص ١٤٥) . "إن الواقعة سوف تحدد القيمة إذا ما كان الحسبان يمكن أن يحيط بما فيه الكفاية" (ص ١٦) ، والعلم سوف ينمو فى الزمن إلى شىء يستطيع أن يشبع الاحتياجات التى تطرقها الأديان بشكل أو بآخر "رغم أن هذا سيقتضى تغيرات كبيرة فى (قواعد البرهنة العلمية) " (ص ١٤٣) .

وريتشاردز فى كتاباته المتأخرة قد تخلّى عن المصطلح المتعلق بعلم الأعصاب وتبنى مصطلحات نظرية المعلومات الجديدة :إدخال المعلومات" و استعادة المعلومات" (آلات تأملية ، ص ٧) ، "الرسالة" ، و"الإشارة" ، و"التشغيل" ، و "فك الشفرة" ، وهو يكرر خطاطيته الخاصة بالدلالة فى الرسم التخطيطى بالأسماء الجديدة ، ولكنه يعترف أخيرا بأن نظرية المعلمات تستخدم لتفيد أقدم كل المغالطات التى يسميها "الرأى المعزّز الفج" – الفكرة الرامية إلى أن الشاعر يغلف تجربته" فى حزمة لفظية أنيقة وجميلة " (ستائر وقصائد أخرى ، ص ١٢٤) ، وهذه هى كل المحاولات لرأب الصدع بين الثقافتين ، إن ريتشاردز – بصفة عامة – يتمسك بالرأى الرامى إلى أن هناك : عالم العلم ، وعالم الشعر ، عالم الأسطورة وعالم الدين ، وبينما هو يتمسك بالثنائية الأساسية لا يزال يحاول أن يجد شيئًا يرأب الهوة القائمة ، وهو فى الكتاب عن كولردج يسمى العلم أسطورة : "إن كل الرؤى (للطبيعة) يجرى اعتبارها إسقاطات للعقل ، وإن الأديان مثل العلم هى من ضمن الأساطير" (كولردج عن التخيل ، ص ١٧٧) ، لكن أسطورة العلم – وعلينا أن نلاحظ – لها كيان خاص ، إن لها "مطلباً

غير مقيد على فعلنا الصريح" ، وعلى سبيل المثال "الابتعاد عن طريق السيارات" (ص ١٧٨) ، وفيما بعد ذلك بكثير أكثر "إننى أتمسك – ولا أزال أتمسك – بأن العلم حقيقى ؛ أى أنه يقول الأشياء الحقة" (آلات تأملية ، ص ٥٥) ، وستبدو الفكرة غريبة إذا تحدثنا عن "الابتعاد عن طريق السيارات" باعتبارها علمًا ! إن مصطلح (أسطورة) لا يحمل أى انتقاص ولا يتضمن أى تناقض" (ص ٥٦) . إن كل أوجه نشاط الإنسان المعرفية والرمزية تعد أساطير ، وهنا نجد اتساعًا للمصطلح يبدو غير مستحسن ، ولكن من جهة أخرى يصر ريتشاردز على أن "العلم لا يمكن أن يكون الحكومة العالمية" (ص ٥٥) ، وأنه "لا توجد هناك إلا قواعد السلوك العلمى ولكن ما من عقيدة وما من مقار إدارية وما من محكمة وما من مركز للسلطة من أجل العلم" (ص ١٧٧) ، وريتشاردز عدّل – تدريجيًا – التفرقة اللغوية الأصلية بين اللغة الإشارية واللغة الانفعالية ليسمح بوجود تداخل ، وفى عام ١٩٤٦ ابتكر رسمًا بيانيًا لوظائف العلم والشعر وفيها نجد الوظائف نفسها موجودة على الجانبين وإن كان بترتيب مختلف للأهمية ، إن (الدلالة) و (التُشَخْصُن) يبدوان فى صف الشعر وكذلك فى صف العلم وتحت هذا (التقدير) و (التأثير) والوظيفة نفسها للشعر تسمى الآن (التحقق) (بيل ريفيو ، العدد ٣٩ ، ١٩٤٦ ، ص ١١٠) ، ولكن هذا الإقرار بالوظيفة المعرفية للشعر مُقَنَّعة بشكل غريب باختراع تقابل بين "إخلاص الشعر" و "حقيقة العلم" بالنسبة لكلمة (الإخلاص) فإنه يقول لنا إنه ينطقها ممطوطة (آلات تأملية ، ص ١٤٠) ، وهى تبدو وكأنها توحى باقتباس فرنسيس بيكون مثلاً إسبانيا يقول "أطلق أكذوبة وسوف تجد إخلاصًا" وربما توصل ريتشاردز إلى هذا من خلال كتاب إينياس سويتلاند دلاس "العلم المرح" المجلد الثانى عام ١٨٦٦ ، وهو كتاب يكاد يكون اليوم كتابًا فكتوريًا عن النقد منسيًا ، ويبدو أن الأمر حيلة خرقاء ليحلّ محل المصطلح الأسبق (أشباه العبارات) ، وريتشاردز يتشكّى من أنها فهمت خطأ على أنها تعنى "العبارات الزائفة"، بينما كل ما يريده هو أن يقول إن العبارات فى الشعر ليست عبارات على الإطلاق ، هى ليست حقيقية وليست زائفة ، ليس لها "طوق مُحْكَم" حولها هى أشبه (بافتراض) عند مينونج أو (كما لو) عند فاينجر أو باحتمال أكبر مثل (التخيلات) عند بنتام ، والتى درسها رفيق ريتشاردز المشارك س . ك . أوجدن . إن أشكال الإخلاص هى أشكال الإيمان ، أشكال الولاء ، أشكال القرارات ، أشكال التعليقات ، أشكال القناعات أو فى أشكال إخلاصنا "نكتشف سيطرتنا على الوسط وعلى أنفسنا" (ص ١٧٧– ١٧٨) .

بالاختصار إن أشكال الإخلاص تنتظم عقولنا ، والمصطلح هو طريقة أخرى لصياغته أطروحة ريتشاردز المحورية : قد لا تكون للشعر قيمة الحقيقة ، لكن له قيمة بالنسبة للحياة - للخير ، للحياة المنظمة .

وعلى أية حال فإن الشعر بالنسبة لريتشاردز قد يعنى أشياء عديدة ؛ بالمعنى الأوسع كل الحكْم القيم والدين والالتزامات والعقائد ولكن - أيضًا - على نحو محير نوعًا خاصًا من النظم ، كما أنه لا يبدو واضحًا ما إذا كان فى تعريف الشعر ليس مدافعًا عن دراسة الشعر بل وحتى الاستخدام البسيط للغة الانفعالية ، على ريتشاردز أن يفكر فى أن نظريتة تنطبق على كل أشكال وأنواع الكتابة التخيلية ، وهناك فقرات يدرج فيها كتاب النثر من أمثال هنرى جيميز وبَنْيَنْ وديفووسويفت على قدم المساواة مع الشعراء (مبادئ النقد الأدبى ، ص ٢١١ ، ص ٢١٣) ، وفى السنوات المبكرة كتبت عن دوستويفكى و . ا . م . فورستر ، لكن مسائل الجنس الأدبى لا تكاد تهمه كما أنه ليس معنيًا بالأنماط التاريخية أو الحركات أو أشكال التراث ، وفى الممارسة فإن التأكيد منصب على تحليل الشعر الغنائى وعلى محاولات الفرز بين القصائد والشعراء الإنجليز .

ومما هو حافل بالتناقض الظاهرى فى عمل ريتشاردز هو أنه هنا يستطيع أن يتجاهل اللكنة السيكولوجية عن "التوازن الذهنى" و "نَمْذَجة الدوافع" واستعارات للعقل مثل "ترتيب العديد من الإبر المغناطيسية" (العلم والشعر ، ص ٢٤) ، ولا يزال يحلل القصائد كأنها موضوعات معرضة للتفتيش أو التنقيب فيها ، ونحن لا يقال لنا هذا على الإطلاق ، ولكن ريتشاردز يفترض بالفعل أننا نستشعر فى الموضوعات (على غرار نظرية التقمص الوجدانى) ، لا نرى فيها البواعث البسيطة لرغبتنا أو حاجتنا إلى النظام ، بل الخضوع للانطباعات التى علينا التقاطها على نحو سليم وبدون تشويه ، وحتى الرسم البيانى المضحك نوعًا ما مع الأعصاب المضطربة يمكن تحويلها إلى تحليل مثمر لبنية القصيدة : (١) الكلمات المطبوعة ، (٢) الأصوات التى يجرى تخيلها أو نطقها والتى يسميها ريتشاردز باستهتار "صورًا" ، (٣) الصور الحرة نسبيًا أى التطورات التى تبعثها الكلمات ، (٤) المرجعيات ، (٥) الانفعالات ، و (٦) وجهات النظر المؤثرة - المرادة ، وريتشاردز مؤثر بصفة خاصة فى وقوفه ضد انفصال الصوت عن المعنى ، الوزن عن المعنى ، ومقطعه الصامت يتكون من كلمات لا معنى لها فى أنموذج

من "قصيدة عن عيد الميلاد" لملتون (النقد التطبيقى ، ص ٢٣٢) ، هو عرض مُقْنع من أن "الوزن لا يمكن الحكم عليه بمعزل عن معنى الكلمات ومشاعرها " (ص ٢٣٠) وريتشاردز وهو يحلل الاستعارة يعارض بمعقولية المعتقد الذاهب إلى أن الاستعارات يجب تصويرها على نحو صحيح ، وهو يقول إن الاستعارات تشكل المعنى ، هى حيلة لفظية . إن المغزى وأداة نقل الفكر أو الصورة - وهما مصطلحان طرحهما ريتشاردز لتجنب التباس مصطلح "الصورة"- يتفاعلان ولا يستطيعان أن تقتصرا على أشباههما . "إن الفروق بين المغزى والأداة الشاملة للفكرة أو الصورة هى "عاملة تماماً بمثل ما تعمل المتشابهات" (فلسفة البلاغة ، ص ١٢٧) ، كما أن تفرقة كولردج أيضاً بين التخيل والخيال تتحول - حسب تفسير ريتشاردز - إلى طباع للاستعارات أكثر من أن تكون تمييزاً بين ملكات العقل ، إن الأمر هو التقابل بين الاستعارة الفطنة عندما لا تكون هناك سوى نقطة اتصال واحدة بين المغزى كما فى أشعار صمويل تبلر "وكما يتلّون جراد البحر ، فإن الصباح يبدأ فى التحويل من الأسود إلى الأحمر" وبين استعارة تخيلية مثل ما يفضله كولردج من "فينوس وأدونيس" : "انظروا ، كيف النجمة الساطعة تنطلق من السماء كذلك ينزلق هو فى الليل من عين فينوس" ، حيث يكون من الممكن أن نكتشف على نحو أكبر الروابط المتعارضة بين وحدات المعنى . إن تفرقة كولردج بين التخيل اللدن والخيال الترابطي يستخدمهما ريتشاردز لما يصر عليه على أنه الطابع الوصفى للاستعارات . ورغم أنه يُعَدُّ التفرقة صادقة فإنه يردها إلى اختلاف كَمىّ . إن "حسبان العلاقات" (كولردج عن التخيل ، ص ٨٣) يقرر ما أهمية التخيل وما أهمية الخيال ، ويفترض حتى درجة التخيل ، ولكن نتائج هذا التفسير لا يجرى استخلاصها ، وريتشاردز يفضل بالفعل الاستعارات الخيالية الفطنة "الزخرفية الغريبة" ، وهذا الذوق يعزّزه طابع آخر ابتكره : التفرقة بين شعر الاقصاء وشعر الاستبقاء - وهما مصطلحان مستمدان من سانتايانا [٨] ، ومصطلح (الإقصاء) عند ريتشاردز يعنى الاقتصار على حالة خاصة أو انفعال محدد . (مبادئ النقد الأدبى ، ص ٢٤٩) ، بينما يشير مصطلح (الاستبقاء) إلى الشعر المركّب ، الذى يسمح (بالتغاير) والمناقشة والصراع بين المشاعر . هناك فرق واحد بين هذين النمطين

(٨) « الإحساس بالجمال » (١٨٩٦) ، ص ٢٣٥ .

والذى لم يعبأ به ريتشاردز إلا قليلاً أصبح محورياً فى نظرية كلينث بروكس : اختبار السخرية، والشعر الاستبعادى أو البسيط لا يتحمل أى "تأمل ساخر" (ص ٢٥٠) ، وهكذا بالرغم من المصطلح السيكولوجي ووجهات النظر والنزعات الغريزية ابتعث ريتشاردز تحليل النصوص الشعرية فى إطار تفاعل الكلمات ووظائف الصور المجازية . ومن هنا تأتّى تأثيره على (النقد الجديد) الذى رغم التمسك فى الغالب بمصطلحه السيكولوجي أظهر اهتمامًا هينًا بتأملاته السيكولوجية ، وأعظم تأثير لريتشاردز وأكثره فائدة يرجع إلى كتاب "النقد التطبيقى" (١٩٢٩) ، وبسهولة يمكن نقده بالمقابل إذا ما حكمنا عليه بالتجربة العلمية التى يزعمها ، ولا توجد إلاّ منهجية موضوعية ضئيلة مستخدمة : ولا يوجد أى تحليل بالمصطلحات الكمية ، ولا يوجد حتى ،منهج ملائم للصياغة التساؤلية ، كما لا يوجد أى نوع من التنبه ضدّ ما هو واضح أنه خطر على الموقف ، العرض الطائش من خلال "الذوات" التى تكتب عن القصائد . كما أنه ليس فى قدرة ريتشاردز توخى الحذر إزاء الخداع الواضح ولكن بالرغم من التوثيق غير المتحكم فيه فإن الكتاب يستهدف أن يحلل مصادر القرارات الخاطئة وأن يبرهن – باقتناع – على خطأ التوجه الذى يؤثر فى الباحثين بمجرد حرمانهم من الأسماء الأساسية وسلطتهم وموقعهم في التاريخ . والتصنيف التفصيلى للمصادر الخاطئة بسوء القراءات يبدو مهلهلا تمامًا : بعض المجموعات يمكن تجميعها بصفة عامة ، والخطاطية غير مقنعة ، والمعنى الواضح للشعر يتحول فيصبح المشقة الأولى والكبرى إن نقص الحساسية (على سبيل المثال ، عدم استيعاب الإيقاع الحق للقصيدة) هو الثانى لسوء القرارات ، وسوء التفسير للغة التصويرية هو السوء الثالث ، والرابع هو أشكال سوء الفهم ؛ وهذا يرجع إلى التداعيات والشخصية الشاذة ، والسوء الخامس هو قصيدة الاستجابات المخزونة ، والسادس الإفراط فى الحساسية الانفعالية ، والسابع أشكال التحجر ، "قساوة القلب" ، والثامن تدخل المعتقدات : الابتسارات الدينية والسياسية والفلسفية ، والتاسع الفروض بشأن التقنية الشعرية مثل مقتضى القافية الصافية ، وأخيراً باعتباره العاشر فشل الفروض النقدية والمطالب المسبقة المفروضة على طبيعة الشعر ، ويمكن للمرء أن يعيد تصنيف هذه الفروق بتجميعها إما كانحرافات على نحو مفرط فى العمومية والتقليدية والابتذالية – وريتشاردز يستخدم هنا مصطلح الاستجابات المخزونة – أو انحرافات نحو ما هو مفرط فى الفردية والشخصية التعسفية .

إن الكتاب برمته يفترض شيئًا تجنبته نظرية ريتشاردز : صوابية ومصداقية التفسير الخاص ، وموضوعية بناء للتحديد الذى تعطيه القصيدة . وريتشاردز يحب أن يؤمن بأن بعض القراءات أو العديد من قراءات طلابه هى خاطئة بشكل مميت ، وأن الكثير من الأحكام وترتيبات القصائد بما فيها من كيف جمالى خاطئة بينما هو وبعض تفسيرات موضوعاته وأحكامه صحيحة ، لماذا تكون بعض القصائد جيدة وبعضها الآخر سيئة بشكل قاطع ؟ وهو لا يستطيع أن يظهر هذا فى إطار "توازن" تلاميذه أو "احتياجاتهم" الذهنية ، ومع هذا يستطيع أن يفعل هذا باللجوء إلى النص ، بإظهار أن الصور المجازية مشوشة ، والإيقاع مضطرب والأطروحة مبالغ فيها ومفرطة فى الانفعالية والعاطفية .

وريتشاردز فى بحث له ملحق بكتابه (النقد التطبيقى) ، وهو بحث بعنوان "خمسة عشر بيتا من لاندور" (١٩٣٣) واجه مشكلة صوابية القراءة على نحو نسقى لأول مرة ، إنه يعيد تأكيد إيمانه بالبداهة الذاتية : "إن الحكم الصادر على قصيدة من القصائد هو أساسًا صادر على قارئها" ، "إن الرأى فيها ، يقول لنا حقًا كيف جرت قراءتها فى ظل ظروف عقلية محددة" . ثم يعترف ريتشاردز بقوله : " قد يبدو أنه من هذه النظرة أن الاختلاف بين القراءة الحسنة والقراءة السيئة قد ولّى ، وأنه لا يوجد أى معنى تخلف بالنسبة (للصواب) ، وهو يطبق على التفسيرات" ، وهو يأسى فيقول : "إن هذا سيكون خطأ " ، وهو يناقش معانى ممكنة مختلفة لمصطلح (الصواب) ، ويقرر أن اختبار صوابية أى تفسير هو "تماسكه الداخلى وتماسكه مع كل حالة صلة" (آلات تأملية ، ص ١٩٥ – ١٩٦) ، ولكن كيف يمكنه – وفق هذه المقدمة السيكولوجية – أن يعول على نظرية متماسكة ؟ إنه هو نفسه يواصل قوله" "لكن هذه هى طريقة خيالية غير ضرورية للتحدث ، ونستطيع أن نقول بدلاً من هذا إن هذا التماسك الباطنى والخارجى هو الصوابية ، وعندما يتلاصق تفسير ما – بدون صراع من أى شىء آخر : التاريخ ، التراث الأدبى ، إلخ – فإننا نسميه صوابًا ، عندما يدخل فى الحسبان كل البنود اللازمة للتفسير ويرتب البنود الأخرى التى بها يمكن التفسير . بأشدّ طريقة مقبولة " ، ولكن ما الذى تعنيه كلمة (مقبولة) فى مثل هذه (النظرية) ؟ يبدو أن هناك مشكلة وراء هذه الصفة ، "قد لا يكون لدينا (التفسير المقبول) لفقرة ما ، وربما لا نحصل عليه ، وربما لا ندركه على هذا النحو إذا كان لدينا ، وفى تحديدنا هذا يتفق بشكل رائع مع الاستخدام العادى لكلمة (مقبول) ؛ والذى ربما يتبع مثل هذا

التعريف مثل (الاستجابة المشتركة) لما كان فى (عقل الشاعر) " (ص ١٩٦) ، وبطريقة ريتشاردز الخاصة نكون قد تُرِكْنا معلقين فى الهواء ، وقد قُذِف بنا إلى حالة مجهولة وغير مقبولة لعقل الشاعر ، وحتى فى هذه الصفة هى التردد ، وقد تلوَّنت بكلمة (ربما) .

زيادة على ذلك كان عليه - مرة أخرى - أن يواجه مسألة (الصوابية) ، وهو يستطيع أحياناً أن يتحدث - بدون ارتياب - عن (خطأ) فى التفسير (آلات تأملية ، ص ١٠١) ، وعن "رغبة فى القراءة بإخلاص" (النقد التطبيقى ، ص ٢٤٢) . وريتشاردز فى الكتابات المبكرة قد رسم تفرقة حادة بين الجانب التقنى والجانب النقدى فى العمل الفنى ، وقد عزا اهتماماً ضئيلاً للجانب التقنى ، وقد طرح الشكل ، والوحدة ، والتأليف ، والتعبير ، والإيقاع ، والشدة ، والحبكة ، والطابع كأمثلة على المصطلحات المستخدمة "كما لو كانت تقوم مقام الصفات الكامنة فى الأشياء خارج العقل" (مبادئ النقد الأدبى ، ص ٢١) ، لكنها ليست إلا حالات للعقل ، تجارب يمكن لريتشاردز أن يصفها فى إطار البواعث ، ووجهات النظر ، والتوازنات . زيادة على ذلك تأتّى له أن يدرك أنه توجد مشكلة "العلاقة الخاصة بالتفسير" (آلات تأملية ، ص ١٠٢) ، مشكلة "الخطأ ، والتفسير غير المسموح به" (الأسلوب فى اللغة ، ص ٢٤٢) ، وهو الآن يأسى من أن "الرجوع إلى بعض الأحداث المفترضة فى عقل شكسبير أو الأحداث المفترضة بالمثل فى عقل أى قارئ .. ليس إجراءً ملائماً" ، بالرغم من أنه لابد لى - وهذا غريب بما فيه الكفاية - بأى أسلوب فيقول : "فى الرواية أو التمثيلية أو الموعظة قد ألجأ إلى مثل هذه المغريات دون تردد" (ص ٢٤٥) ، وهو يناضل - حينئذ - لشرح السبب من أن قراءة خاطئة واضحة لكلمة ما فى سوناتا لشكسبير تكون خاطئة : معرفة بإنجليزية عصر شكسبير، ومعرفة الاشتقاق تستثار بالمثل ، سوء على نحو أكثر عمومية - "العلاقة المتبادلة الشاملة الكلية ، سيطرة الكل على الجزء" (ص ٢٤٩) ، والتحديدات من أن نسق اللغة من اللغات يفرض على أى مكوِّن وعلى الجزئيات الأخرى أو تلك التى يفرضها الجهاز العصبى على خلاياه المكونة" (ص ٢٥٠) ، وهذا التماثل هو تماثل قديم فى النقد الرومانسى ، ولكن لا يظل - عند ريتشاردز - فحسب استعارة تقرن القصيدة بالإنسان والوحش والجسم والنبات ، ولكن يجرى تصوره على تماثل الكلية الإنسانية للعقل والجسم ، لوجود يتنامى داخل مجتمعه ، ولغته ، وتراثه . بل إن ريتشاردز يلح حتى على "دائرة الفهم" المعروفة لأية نظرية تفسير منذ شلر ماخر . "إن

الصيغة المهيمنة فى القراءة كلها هى أننا يجب أن ننتقل إلى الحكم على التفاصيل من الحكم على الكل . إن من الخطر دائماً أن نعكس السيرورة" (النقد التطبيقى ، ص ٤٠) ، وعلى أية حال إنه لا يطور هذه البصيرة أكثر من هذا ، ويظل مع أمثولة الجهاز العضوى والتى تفضى - إذا ما تم الضغط عليها - على ما أعتقد إلى أخطاء جديدة : تفضى إلى طمس بناء العمل الفنى الذى لا يشبه على الإطلاق كائناً حياً ؛ بل هو نسق متماسك من العلاقات والمعايير والقيم .

ومع هذا فإن مفهوم العضْوينه أى التوازى بين القصيدة والإنسان الكلى يندرج فى معايير ريتشاردز وأحكامه النقدية ، وهو يلجأ إلى المعيار القديم للوحدة والتناغم عندما يناقش (نهاية هواردس) من تأليف إ . م . فورستر. وهو يعترض على الصراع بين (أطرحة الاستبقاء) الانشغال شبه الصوفى : بتتابع الأجيال والأطروحة الاجتماعية "الانفصال بين أناس الرؤية وأناس الفعل" (٩) . إن الصراع "هو مصدر ذلك الضعف المراوغ الذى .. يجرد من الأهلية رواية (نهاية هواردس) باعتبارها رواية من أعظم الراويات فى العالم" ، ومعيار التناغم يمتد أيضاً إلى مسلمة التناغم مع تيار الزمن . فريشاردز وهو يناقش الشاعر بيتس والروائى د . هـ . لورانس يعترض على أنها "غير متناسقين مع التطور العام ، وهذا له الأهمية القصوى فى الحكم على قيمة عمل الشاعر" (مبادئ النقد الأدبى ، ص ١٩٧) ، ومن جهة أخرى ينال ت . س . إليوت الثناء ؛ لأنه على المضمار نفسه فى صف مد الزمن . (ص ١٩٧ فى التذييلات فى الهامش) ، ولكن كل هؤلاء الشعراء الثلاثة لا يزالون يعدون أخصائيين ، وليسوا كأصحاب رؤى كلية مثل شيكسبير الذى ينشد الطبيعة الإنسانية فى كل العصور .

وريتشاردز يرفض النزعة التأريخية - محاولة رد الشعراء والمفكرين إلى المنتجات الاجتماعية - الاقتصادية - السياسية ، ردهم لدوافعهم المفترضة سواء التى جرت دراستها الفرويديه أو الماركسية أو التحليل الدعائى (آلات تأملية ، ص ٨٢) ، وهو مقتنع شأنه دائماً بالوحدة الأساسية للبشرية ، استمرارية التراث من أفلاطون حتى عصرنا ، اهتداء معظم الحضارات الغربية ، السلتية والإنجليزية ، مداواة القوة الحضارية للشعر الماضى والمستقبل .

(٩) فورستر : مجموعة المقالات النقدية ، إشراف : م . براديبورى (١٩٦٦) ص ١٩ - ٢٠ .

وهناك شيء جليل لكنه دون كيشوتى أيضاً فى الإيمان الكبير لدى ريتشاردز بقوة نظرية عامة للغة والشعر يتوقع منها "قوى جديدة فوق عقولنا مماثلة لتلك الأبحاث الفيزيائية النسقية التى تعطيها لبيئتنا" (كولردج عن التخيل ، ص ٢٣٢) ، ولا يوجد شيء يشير إلى مثل هذا المستقبل : إن نظرية ريتشاردز فى الشعر طالما أنها غارقة فى علم النفس عنده وتعمل وفق مفهوم بسيط للغته الانفعالية تبدو لى على أنها تشكل مأزقًا فى النقد ، ولكن عندما يريد أن ينظر إلى النصوص ويهتم بالقراءات الخاطئة والمعالم الملحوظة المحللة للعمل الفنى فإن ريتشاردز يجد طريقه يرتد إلى التراث العضوى للنظرية الشعرية المنحدر من أرسطو عبر الألمان إلى كولردج ، ولكن بالتأكيد على هذه البصائر فإنا نتمثله مع شيء معروف من ذى قبل ، وننكر عليه - بعد كل شيء ، مهما يكن بشكل قاطع - الجدادة الدافعة فى نظريته : الرفض المتطرف لعلم الجمال ، والرد الحازم للعمل الفنى إلى الحالة الذهنية ، وإنكار قيمة الصدق فى الشعر والدفاع عن الشعر كلغة انفعالية ترتب عقلنا وتعطينا اتزانًا وصحة عقلية .

ويقول الناقد ستانلى هايمان : "ربما نجد أن ريتشاردز أكثر من أى إنسان منذ بيكون أَلَمَّ بكل العارف وضمن مجاله العقلى الكلى للإنسان" (الرؤية المسلحة ، ص ٣١٥) ولكن هذا يبدو مبالغًا للغاية : فإن ريتشاردز - بالعكس - ليس بيكون وليس هيجل ، أو حتى دلتاى أو كروتشه ، بل هو أخصائى تحاصره فكرة محورية واحدة ، نقد اللغة والذى طبقه على عديد من الموضوعات والذى أفضى به إلفى "الإنجليزية الأساسية ، كيف تقرأ صفحة ، منشيوس حول العقل "وما على ذلك ، إنه ليس "أعظم وأعمق نقاد الأدب التطبيقيين" (المصدر السابق) . وبطبيعة الحال لا يوجد سبب يبرر أنه يجب أن يخرج عن مجال اهتمامه المختار ، زيادة على ذلك إنه لم يكتب عن الأدب المعاصر ، ولم يحاول إطلاقًا كتابة تاريخ أدبى أو تشخيص أى كاتب مفرد ، ولم يطرح أى تحليل فنى للأسلوب ، ويمكن التجادل حول نقص الاهتمام عند ريتشاردز بنوع المتأسلبين الممارس فى القارة الأوربية (لدى الشكلانيين الروسى والبنيويين التشيك والرومانسيين الألمان وأمثال ليوسبيتزر وإريك أورباخ) ؛ مما وسّع الهواة بين النقد الانجليزى والأمريكى وبين التطورات فى القارة الأوربية ، وتصريحات ريتشاردز النقدية القليلة عن الأعمال المفردة هى فى الغالب خاطئة بشكل جلىّ . إنّ تحليل (نبات الضو من فصيلة العوسق) لهوبكنز ، بينما هو أهل للتقدير باعتباره تحليلا من أوائل المناقشات الجادة لهوبكنز لم يقرأ القصيدة بحق كما أنه يتجاهل الخطاب الموجه للمسيح ، ومناقشة

قصيدة (الأرض الخراب) يجرى رفضــها من جراء النــص وتطور إليوت الأخير ، والمرجـعيـات إلى قـصـيـدة (كـوبلاخـان) تبـدو لا مـعنى لهـا ، والمقـال المبكر عن "رب دوسـتـويفـسكى" (فـوروم ، العـدد ٧٨ ، ١٩٢٧ ، ص ٩٧) يخطئ فى تفسـيـر الفكرة تمامًـا عندمـا يخلص ريتـشـاردز إلى أن دوسـتـويفـسكى يعـتـبر الإيمان بإله (أو غيـر جوهرى) . وكل هـذه المسائل الشائكة : الدافع الذى يعطيه ريتشاردز للنقد الإنجليزى والأمـريكى – وبصـفـة خـاصـة إمـبسـون وكلينث بـروكس – بتـحـويله بقصد إلى مـسـألة اللغة ، معناه ووظيفة الشعر ، إنما يؤكد دائمًا مكانته فى أى تاريخ للنقد الحديث .

المصادر والمراجع

The Meaning Of Meaning With C .K .Ogden (1923) .Cited as MM .

Principles Of Literary Criticism (1924) .Cited as SLC .

Science and Poetry (1926) .Cited as SP .

Practical Criticism (1929) .Cited as PC .

Coleridge on Imagination (1934) .Cited as CI .

The Philosophy of Rhetoric (1936) .Cited as PR .

Speculetive Instruments (1955) .Cited as SI .

The Screens and Other Poems (1960) .Cited as Screens .

Style in Language ,ed .Thomas E .Sebeok(1960) .Cited as Style .

J .C .Ransom .World's Body (1938) .

.The New Criticism (1941) .

Stanley E .Hyman .The Armed Vision (1948) .

R .S .Crane .Critics and Criticism (1952) .

E .Vivas .Creation and Discovery (1955) .

Murray Krieger .The New Apologists for Poetry (1956) .

R .J .Foster .The New Romantics (1962) .

W .H .N .Hotopf .Language ,Thought ,and Comprehension :A Case Study in the Writings of I .A .Richards (1965) .

Jerome P .Schiller .I .A .Richards,s Theory of Literature (1969) .

Richards and the Search for Critical Instruments .in Twentieth" John Paul Russo .

Century Literature in Retrospect . (1971) ed .Reuben Brower .

Helen Vendler ,Reuben Brower ,and John Hollander ,eds .I .A .Richards : Essays in His Honor . (1973) Bibliography by John Paul Russo .

Murray Krieger .Poetic Presence and Illusion (1979) .

John Needham .The Completest Mode :I .A .Richards and the Continuity of English Literary Tradition (1982) .

(٨)

ف . ر . ليفس

(١٨٩٥ - ١٩٧٨)

و

جماعة سكروتني

في عام ١٩٦٣ ظهر ف . ر . . ليفس [1] في عدة صحف أمريكية ، وقد نشرت صحيفة (نيويورك تايمز) صورته وتقريراً صادقًا عن محاضرة في كلية دونج بجامعة كمبردج ألقها يوم ٢٨ فبراير ١٩٦٢ وهو يهاجم سير تشارلز سنو وكتيبه (ثقافتان والثورة العلمية) [2] . والنغمة العنيفة في نقد ليفس وحتى الكم الهائل الملئ بالهجاء الأكثر عنفًا من الرسائل التي ترد على ليفس في الصحافة البريطانية قد تسببا في إثارة هائلة . وقد أوقفت تعليقات قليلة في صف ليفس ، وحسب علمي فإن ليونل ترِنِبخ وحده في مقال بعنوان "العلم والأدب والثقافة : جدل ليفس سنو" [3] رغم أنه يأسى "لعنف ليفس الذي لا مثيل له "رأى أن ليفس كان على حق في استبعاد التقابل الذي طرحه سير تشارلز بين ثقافة أدبية سيئة قديمة وثقافة علمية جيدة جديدة ، زيادة على ذلك جَنَتْ على ليفس قضيته وجاء هذا من جرّاء فظاظة نغمته ، ولكن لم يقتصر الأمر على هذا بل أيضًا من جراء خلط المسألة بشجب كيف روايات سنو . إن ليفس لم يناقش قضية الأدب على الأطلاق ، إنه لم يشجب فحسب خواء (الأمل الاجتماعي) الذي أخذ به سنو ، بل حاول أيضًا أن يُظهر – وإن كان على نحو موجز وغامض – أن رجال الأدب من أمثال رسكين وأرنولد تمسكوا بالمسألة الاجتماعية ، وأن الروايات التخيلية مثل روايات كونراد ولورانس طرحت مثالاً للحياة يقاس مع الوعي الذاتي والذكاء والمسئولية غير متاح بشكل كامل للإيمان غير النقدي في التقدم الصحّي والتقني الذي آمن به يسر تشارلز سنو . ولسوء الحظ ركز ليفس على المسألة الإنجليزية المحلية بل حتى المتعلقة بجامعة كمبردج بالنسبة لتعليم الأدب والنقد الآدبي ، وقد شعر بأن هذا التعليم معرض للخطر من جراء انتشار التعليم العلمي والدراسات الأكاديمية والنقد عن أساتذة الأدب المتحكمين في الأمور ، وكأن ليفس على وشك أن يتقاعد وهو في السابعة والستين من إلقائه للمحاضرات وشعر بأن علمه ونفوذه قد أصابهما الدمار والانقطاع ، لقد كانت حداً فاصلاً ، وهي علامة مريرة على التحدي .

(١) يكتب بعض المترجمين العرب الاسم على أنه ليفز ، وبالرجوع إلى قاموس وبستر الجديد للسِّيَر فإنه يكتبه ليفس ، وقد لزم التنويه . (المترجم)

(٢) " نيويورك تايمز " . ١٠ مارس ١٩٦٢ ، وقد طبعت محاضرة ليفس بعنوان دلالة س . ب . سنو " ، سبكتيتور (١٩٦٢) : ص٢٩٧ – ٣٠٣ ويكتب سنو هو محاضرات ريد ، كمبردج ، ١٩٥٩ .

(٣) ليفس ، في تصدير جديد للقارئ الأمريكي " إلى " حضارتين ، دلالته س . ب . سنو ، إنه تيأسى لتريلنج " كخطئية خيانة كاتبين (١٦) ؛ وهذا أمر يدعو للدهشة والضلال .

وليفس على عكس الانطباع الواسع الانتشار عنه لم يمثل ولن يمثل التعليم الإنجليزى فى كمبردج ، بل بالأحرى ناضل دائمًا على حافة الجامعة فى تعارض مع الجماعة الحاكمة ، ولقد كان لخمس سنوات (١٩٣١– ١٩٣٦) محرومًا من إلقاء المحاضرات ، وفى الكتاب الصغير من تأليف إ . م . تيليازد وهو " ربَّة الشعر الطليقة" (١٩٥٨) الذى أقر فيه بأنه سيعطى "قدرًا صميميا من ثورة الدراسات بالإنجليزية فى كمبردج" ، لقد تم تجاهل ليفس تجاهلاً تامًا ، رغم أن دوريَّتُهُ (سكروتنى) قد حكم عليها بنزعتها القطعية والنغمة التسلطية (ص ١٢٨– ١٢٩) ، وليفس – بالرغم من الاستهجان الرسمى – نجح فى تأسيس مركز قوى للدراسات الإنجليزية بكلية داونج ، وقد نقلت تأثيره إلى مدى بعيد ومتسع إلى التربية الإنجليزية من خلال وكيل من جماعات صغيرة ، ولكن مخلصة من التلاميذ ، ومجلة (سكروتنى) – التى استمرت لمدة ٢١ عامًا من ١٩٣٢ إلى ١٩٥٣– قد لا تكون قد حققت نجاحًا ماليًا ، لكنها أصبحت لسان حال بارزًا ومتسعًا للجامعة ، وقد أعادت دار نشر جامعة كمبردج طبع الكتابات الكاملة للتسعة عشر مجلدًا للمجلة ، وهناك مختارات من (سكورتنى) بعنوان (أهمية سكروتنى) بإشراف إريك بنتك (١٩٤٨) ، وقد جذبت الانتباه لأول مرة للجماعة فى هذا القطر ، وهناك طبعات شعبية لكتابات ليفس تتسلل إلى أبعد مكتبات بيع الكتب فى الكليات فى الولايات المتحدة الأمريكية والسبعة مجلدات من (دليل بليكان للأدب الإنجليزى) (١٩٥٤– ١٩٦١) بإشراف بوريس فورد تلميذ ليفيس بلغت مبيعاتها نسبة هائلة ، ويكاد يكون مكتوبًا على يد مساهمين سابقين فى مجلة (سكروتنى) أو تلاميذ شخصيين ، وهو تمثيل آراء ليفيس الأكثر إخلاصًا ، وهناك عدد من أكثر المرتبطين بليفس قد حققوا مكانة أكاديمية أو على الأقل حققوا سمعة كنقاد : وعلى سبيل المثال ل . س . نايتس معروف بالمثل من كتيبه "كم طفلاً لدى السيدة ماكبث ؟" (١٩٣٣) ، وكتابه "الدراما والمجتمع فى عصر جونسون" (١٩٣٧) . وهو مجموعة من المقالات ، و"استكشافات" (١٩٤٧) ، "وبعض الأطروحات الشيكسبيرية" (١٩٥٩) و"تناول هاملت"(١٩٦٠) ، وهناك دريك ترافرسى وهو من إقليم ويلز رغم اسمه الإيطالى وهو مؤلف كتابين شهيرين عن شيكسبير [٤] ، وهو أيضًا مصطبغ بصبغة ليفس وكتب مارن ترنل "اللحظة الكلاسيكية" (١٩٤٦) ، و"الرواية فى فرنسا" (١٩٥١) ، "وبودلير" (١٩٥٣) و"فن الرواية الفرنسية"

(٤) " مدخل إلى شيكسبير " (١٩٣٨ ؛ أعيد طبعه عام ١٩٥٦) ، و " شيكسبير . المرحلة الأخيرة " (١٩٥٥) .

(١٩٥٩) ، يواصل كياناً كبيراً من التعليق على الأدب الفرنسى ، وهناك تلميذ أمريكى ليفس هو ماريوس بيولى قد كتب كتابين هما "المصير المركب" (١٩٥٢) و"تصميم مركز" (١٩٥٩) عن تراث الرواية الأمريكية فى القرن العشرين . بل هناك فرنسى هو هنرى فلوشير مؤلف كتاب "شيكسبير" (١٩٤٨ ؛ الترجمة الإنجليزية ١٩٥٣) ، و"لورانس سترن" (١٩٦١) كانت له روابط مبكرة مع ليفس ، وهو يتعاطف مع نظرته العامة .

لقد ذكرت هذه الوقائع التى يمكن زيادتها بسهولة لكى أوحى بأنَّ رأى ليفس الشخصى عن فشله المطبق وعزلته هو حالة شفقة ذاتية أسىء فهمها على نحو كبير . ومن الحق – دون شك – أن ليفس عانى من الاضطهاد : لقد عومل على نحو متكرر باحتكار صامت أو الطرد على أنه "مثقف بارد" ، وليفس كان – بعد كل شىء – يحصد ما بذره ، ومن الأمور الصبيانية أن نحاول تأكيد من بدأ – فى كل حالة – الحرب ، وبلا شك فإن ليفس تطاحن مع الباحثين الأكاديميين القدماء وأكد اختلافاته عن إليوت وما يسمى فى إنجلترا مدرسة "التفرقة المسيحية"، وهو دائماً قد رفض الماركسية وحلفاءها ، ولم يظهر إلا احتقاراً لوسائل الإعلام عن المعلومات الأدبية . "تايمز ليترى سبلمنت" ، والبرنامج الثالث للإذاعة البريطانية ، وصحف يوم الأحد والدوريات الأسبوعية اليسارية ، ولقد أدرج أيضاً – مع وجود بعض المشاكسة – اختلافاته عن النقاد الجدد الأمريكيين وعن ف . و . بتسون رئيس تحرير الصحيفة المنافسة "مقالات فى النقد" . لقد كان ليفس رجلاً يحمل أثقالاً ، رجلاً لديه قناعات قوية ، بل حتى استياءات ، لقد كان رجل العادات الإشكالية الصعبة ، والذى لم يمارس الدبلوماسية وأحياناً لم يمارس حتى الكياسة العادية ، وكان يجب أن يبتهج أنه مع كل هذه النواقص من المزاج والمواقف أنه نجح فى أن يؤسس لنفسه شهرة على أنه أكثر النقاد الإنجليز نفوذاً فى هذا القطر بعد إليوت ، هناك مكانة مصطبغة بصبغة ليفس حتى إنها أورثوذوكسية يمكن وصفها ونقدها .

لقد كانت آراء ليفس التى انطلق منها تطويراً لبصيرة إليوت وذوقه مع تعديل بانشغالات أخلاقية وثقافية بصبغة عامة من مخلفات ماتيو آرنولد ، وليفس (حيث إنه

كان أول من أقر) [٥] متأثراً تأثيراً عميقًا باليوت فى بواكيره ، وكتابه الأول الكبير "اتجاهات جديدة فى الشعر الإنجليزى" (١٩٣٢) ؛ يمكن وصفه على أنه عرض وتطوير وتطبيق لوجهته نظر إليوت : قد انطلق بنقد حاد للتراث الفكتورى والجورجي ، وتصورات هذا التراث لما هو (شعرى) ، وهربه إلى عالم الأحلام وفقدانه التماس مع عقلية العصر الذى أفضى إلى مأزق الشعر فى العالم الحديث على أنه شىء غير منطقى ، على أنه تسلية لطيفة ، وفى وصف الموقف فى نهاية الحرب لم يَسْتَثْن ليفس للمديح سوى ييتس فى أواخر أيامه وقصائد قليلة لهاردْى وشيئًا ما عند . إدوار دتوماس ، ولقد حمل حملة شعواء على روبرت بروك و أ . إ . هوسمان وروبرت بريدجز ، ثم انخرط فى عرض للشاعر ت . س . إليوت وعلق على قصيدة (الأرض الخراب) و (شيخوخة جرفتيون) و (أربعاء أيوب) على نحو إدراكي وتعاطفى ، والفصل عن باوند أقل تجيندا ؛ لكن ليفس يعجب بقصيدة (سلوين موبرلى العظيم)باعتبارها قصيدة عظيمة بينما هو – على الأرجح تماماً – قلق بشأن (أناشيد) التى "تبدو عل أنها أكثر من مجرد لعبة – لعبة خطيرة مع جدية الحذلقة" (اتجاهات جديدة فى الشعر الإنجليزى ، ص ١٥٥) . والفصل عن هو بكنز كان من أوائل الانتقادات الصارخة الشديدة المبكرة ، وهو بحث يبدو لى لا يزال تماماً مُقْنِعًا فى تأكيده على تكامل هو بكنز وجداداته ، واهتمامه باستبعاد المحاولات للتوفيق بين هو بكنز والنزعة الفكتورية ونقص الاهتمام بنظرية هو بكنز بالنسبة للأوزان ، وهو يخلص إلى أن "التقنية التى تهتم كثيراً بالانقسام الداخلى والخلاف والتعقيدات السيكولوجية بصفة عامة سوء لهو تحامل خاص على مشكلات الشعر المعاصر ، وهو بالأحرى يبرهن لعصرنا والمستقبل على عظمة الشاعر المؤثر الوحيد للعصر الفكتورى وهو يبدو لى الأعظم" (ص ١٩٣) ، والحب الذى يكنّه ليفس لهوبكنز وليس لإليوت ، والفصل الأخير ، يظهران الاهتمام الاجتماعى لدى ليفس – بالنسبة لسيرورة اتخاذ معيار والإنتاج على نطاق كبير ، والتدنى فى الأدب الذى أصبح انشغالاً من الانشغالات الكبرى لمحليته الفصلية .

(٥) " اتجاهات جديدة فى الشعر الإنجليزى " ، ص ٩ من التصدير ؛ " المسعى العام " ، ص ٢٨٠ ؛ والأكثر مدعاة للضغينة " مكانة ت . س . إليوت كناقد " " كومنترى " العدد ٢٦ (١٩٥٨) ، ص ٣٩٩ .

والكتاب التالى فى النقد هو "إعادة التقييم" (١٩٣٦) يمكن وصفه بأنه تطبيق لمناهج إليوت واستبصاراته على تاريخ الشعر الإنجليزى ، وهو - بشكله التخطيطى - أول محاولة متماسكة أعرفها عن إعادة كتابة تاريخ الشعر الإنجليزى من وجهة نظر القرن العشرين . ونحن نجد سبنسر وملتون وتنسيون وشعراء ما قبل روفائيل يقبعون فى الخلفية ؛ ونجد دَنْ وبوب ووردزورث وكيتس فى جانب ، ونجد هوبكنز يتيس فى أواخره وت . س . إليوت يتحركون إلى مقدمة الصورة ، وليفس - أكثر من إليوت - معنىٌّ بالاستمراريات المؤسسة ، وعلى سبيل المثال ، عن القرن السابع عشر ، يقول إن "خطّ الفطنة" يمتد من بن جونسون (ودَنْ) عبر كيريو ومارفل إلى بوب ، والفصل عن بوبَ يكتشف انحداره الميتافيزيقى ؛ والفصل عن وردزورث يبدى الكثير من الوشيجة مع التراث الجورجى فى القرن الثامن عشر ، ولكن التركيز والنغمة فى الفصول مختلفان بالأحرى ، والكتاب ، وهو مؤلف من مقالات ، رغم أنه يشكل كلا ، يضل فى انشغالاته ، فالفصل عن ملتون هو هجوم على أسلوبه والنظم مقتفيا إيحاءات إليوت ؛ بينما المقال عن بوب يظهر- بشكل بارز - كيف أن بوب كان يستلهم مثال حضارة يجب أن يكون فيها (الفن والطبيعة) مرتبطين من جديد والثقافة الإنسانية ، "يجب أن تظل على نحو حق واعية باستمرارها من الاعتماد على ثقافة التربية" (إعادة التقييم : التراث والتطور فى الشعر الإنجليزى ص ٨٠) ، وبالمثل تجرى مناقشة وردزورث فى إطار "سلامته والاستواء الجوهريين" (ص ١٧٤) ، وكتيس فى إطار النضج الطبيعى وفى إطار "تجربته التراجيدية ، وقد التقى بضبط النفس" (ص ٢٧٢) ، والفصل الوحيد الذى يكاد يكون كله سلبيًا هو الفصل عن شلى حيث يعّد شعره "تكراريًا ، متبخرًا ذاتيًا ، ورتيبًا ، وغالبًا ما هو رخيص فى الانفعال" (أهمية مجلة سكروتنى ، ص ٣٩) ، والاتفاق العام مع إليوت فى كلا المعايير المطبقة وفى ذوقه واضح ، غير أنَّ ليفس لا يشارك اهتمام إليوت بدريدن ، إنه أكثر تعاطفًا مع بوب ، وإليوت لديه القليل من اهتمام ليفس بوردزورث وكيتس .

والكتاب الثالث "التراث العظيم" (١٩٤٨) مكرس للرواية الإنجليزية ، وهو من الناحية الفعلية لا يحتوى سوى مقالات عن جورج إليوت وهنرى جيمز وجوزيف كونراد . والمقدمة تبرره وتوسع بشكل ما هذا الاختيار من التراث . وليفس يستهجن روائيى

القرن الثامن عشر فيلدنج وسترن [٦] . وهو يرى جين أوستن على أنها منبع الرواية الإنجليزية . وليس هناك عرض تفصيلي لها ؛ لأن السيدة ليفس قد كتبت عدة مقالات مستفيضة عنها فى (سكروتنى) [٧] ، وهى تفترض مصادقة ليفس عليها ، لكنه يتتبع تأثير جين أوستن على جورج إليوت ثم جيمز الذى توجّه إلى مدرسة جورج اليوت ، وليست هناك حاجة إلى القول إن كونراد قدبرز فى جانب منه من جيمز ، وليس لدى ليفس إلا فائدة ضئيلة فى ثاكرى "إنه ترولوب [٨] أعظم ، وهو يكره مرديث ، وهو لم يستطع أن يقنع نفسه بأن هاردى روائى عظيم ، وهو يستبعد رواية (مرتفعات وذرنج) لا ميل برونتى على أنها "نوع من الرياضة" (التراث العظيم :جورج إليوت ، هنرى جيمز ، جوزيف كونراد ، ص ٢٧) ، والأكثر مدعاة للدهشة أنه استبعد ديكنز الذى يبدو أنه ليست له "أهمية كلية من النوع الجاد العميق" . "إن كون ديكنز عبقرية عظيمة وهو دائمًا بين الكلاسيكيين لشيء مؤكد ، لكن العبقرية هى عبقرية مُسَلّ عظيم" (ص ١٩) . وبشكل ما فإن ليفس على نحو ضال يلتقط (أوقات عصيبة) على أنها كتاب مُهْمَل وتمنحه قراءة متعاطفة تعزل تمامًا الفقرات الناجحة بشكل رائع فى كتاب لا أتمالك من أن أستشعره – بصفة عامة – على أنه فشل (ص ٢٢٧– ٢٤٨) . والمقدمة تستبعد جويس على أنه نهاية مميتة . هو لا يمدح مبين الروائيين المحدثين سوى د . هـ . لورانس الذى سبق لليفس أن كتب عنه كتيبًا صغيرًا مقتصدًا (١٩٣٠) ، واندى كرس له كتابًا متأخرًا هو "د . هـ . لورانس : روائيًا" (١٩٥٥) و لورانس بالنسبة "له العبقرية المبدعة العظيمة لعصرنا ، وهو شخصية من الشخصيات الأعظم فى الأدب الإنجليزى ، وليفس يدافع عنه دائمًا بسبب ذكائه الأساسى وسلامة تفكيره ، وبسبب تشخيصه الحق لشرور الحضارة الحديثة ، وكما يرى ليفس فإن "لورانس ينتمى إلى التراث الأخلاقى والدينى نفسه المماثل لجورج إليوت" (د . هـ . لورانس : روائيًا ، ص ١٨ ، ٣٠٣ ، ٢٠٤ ، ٩٨ ، ١٠٤ ، ١٠٧) –

(٦) " التراث العظيم " ، ص ٢ – ٣ : " إن الحياة ليست طويلة الأمد لتسمح للمرء بإعطاء مزيد من الوقت لفيلدنج " ، " إن سترن لا يتحمل المسئولية (وهو كريه) وتافه " .

(٧) كيو . د . ليفس : " نظرية نقدية لكتابات جين أوستن " (سكروتنى) العدد العاشر (١٩٤١) : ص ٦١ – ٨٧ ، ص ١١٤ – ١٤٢ ، ص ٢٧٢ – ٢٩٤ ؛ والعدد الثانى عشر (١٩٤٤) : ص ١٠٤ – ١١٩ ، عن الرسائل .

(٨) أنطونى ترولوب (١٨١٥ – ١٨٨٢) روائى إنجليزى وهو يكتب بطريقة آلية منتظمة كما وصف هو نفسه ، له " أبراج بارتشستر " (١٨٥٧) ، " ومزرعة أو رلى " (١٨٦٢) . (المترجم)

إنه ينتمى إلى إنجلترا الريفية غير المتمثلة ، ويمجد ليفس روايتى لورانس : "قوس قزح" و "نساء عاشقات" على أنهما أعظم رواياته ، وهو يواصل إطلاق النار على ت . س . إليوت والآخرين المستنكرين لعقيدة لورانس أو فنه ، لكن اختبار ليفس من كتابات لورانس الأخرى يبدو فى الغالب موضع الشك بشكل كبير ، إنه يمّجد المجاز الغزير الذى تمثله روايته "القديس ماور" أو القصة الواضحة "بنات القسيس" . وهو يعجل تمامًا عن مناقشة "الرجل الذى مات" وبصعوبة يتمشى مع سياسة لورانس أو "حبه الأخلاقى الفريد" ، وكتاب "التراث العظيم" يتمركز فى المقالات عن جورج إليوت التى يعجب بها ليفس أيما إعجاب و الذى ساعد على استرجاعها من الخسوف النسبى الذى عانت منه ، ويركز على عملها المتأخر "مدلمارش" وأجزاء من "فلكس هولت" وخاصة "دنيال دروندا" ، وهو يجب أن ينتزع قصة جدوندولن هارت من أجل نشرها منفصلة مع تقدير شديد [٩] . والمقالات عن جيمز تؤكد الروايات المكتوبة فى وسط العمر ، وخاصة (صورة سيدة) وهو ينتقد بشدة جيمز فى مرحلته المتأخرة جداً ، وبصفة عامة بينما يبدو لى على حق فى تفضيله لجيمز فى وسط عمره فإننى أجد من المستحيل استبعاد رؤية (السفراء) على أنها ليست قصة كما فعل ليفس وأفسح الوقت لقراءة (أجنحة الحمامة) و (الطاسة الذهبية) ، وهى قراءة لا تظهر جيمز فقط على أنه يفقد إحكام قبضته على الواقع بل تجعله من الناحية الأخلاقية متبلّداً وأعمى ، المقالات عن كونراد تفرد أعظم إعجاب لروايتى "العميل السرى" و "نوسترومو" وتستهجن قصص الملايو الكبيرة . ويجب الحكم على كتاب (التراث العظيم) بنجاح هذه المقالات مهما يكن مقدار ما يمكن أن نعترض به على الانتقائية الفجة التى جرت ممارستها بين كتب الكتاب المفضلين عند ليفس ، ولا يجب أن ننزعج جداً بأشكال الرفض المكتسحة فى الفصل الأول من الكتاب .

وكتاب "المسعى العام" (١٩٥٢) – والعنوان مستمد من بحث إليوت "وظيفة النقد" – هو مجلد من أشتات من المقالات ، وهو يطبع مقالين شهيرين على نطاق واسع

(٩) لقد سحب ليفس الاقتراح الذاهب إلى أن الرواية تستطيع أو يجب أن تنقسم إلى اثنين (مدخل إلى ج . إليوت " دانيال ديروندا " (١٨٧٦ ؛ أعيد النشر عام ١٩٦١) ، ص ١٤ من التصدير ؛ انظر مجلة " كومنترى "العدد ٣٠ ، ١٩٦٠ ، ص ٣١٨ .

ولكنهما يشكلان فصلين : مقال عن "تهكم سويفت" يجعل سويفت مدمراً للغاية ، رغم أنه كاتب مكثف وقوى ويتجاهل معاييره الدينية والعقلانية الضمنية ؛ والبحث عن عطيل "العقل الشيطانى و (البطل النبيل)" نجده يصل إلى الطرف الآخر الأقصى من عبادة برادلى العاطفية المفرطة للمغربى النبيل ، ويبدو عطيل على أنه وحشى ، وأنانى ، متلبد ، حسّى ، وغبى ، وغيور حتى إنه فى حديث الأخير لا ينخرط إلا فى خداع ذاتى طنان ، وهناك مقالات متناثرة يمكن أن نجدها فى مختارات نبتلى وفى مجلة (موفترى) ومجلة (سوانى ريفيو) وغيرهما ، وهى تصبح إما أكثر إثارة وحدة ، مثل المقال الإشكالى ضد نقد ت . س . إليوت (منزلة ت . س . إليوت كناقد) أو تظهر بالأحرى اهتمامات جديدة أو انحرافات من الاهتمامات . ومقدمته "المصير المعقد" (١٩٥٢) لماريوس بيولى هو أكمل قول لليفس عن الرواية الأمريكية وتراثها العظيم والتى وجدها فى هاوثرن وجيمز ، والتى يجب أن يضم إليها مارك توين . وليفس يستهجن التراث الحدّى الذى "يستمد احتراماً محظوراً من هالة مارك توين" (المصير المعقد ، ص ٩ من التصور) ، والمحاولة الشاملة لتمجيد هويسمان دريسر وسكوت فيتز جيرالدو "نزعتهم الأمريكية" على حساب ما يشعر به ليفس بأنهم أعظم وأجمل الكتاب الأمريكيين : هاوثورن ، وجيمز ، ومارك توين ، والأمر أمر منطقى وحسب أن ليفس يستهجن أيضاً فان وايك بروكس لنزعته القومية غير النقدية وتفسيراته لجيمز ومارك توين على أنهما مختلسان من أمريكا[١٠] ، وهناك مقالات جديدة أخرى لليفس معتدله بل وتقليدية على نحو يدعو للدهشة : وهكذا نجد أن المقال عن (دمبى والابن)[١١] متراجعاً تماماً – رغم أنه بدون عدم تحفظ – عن رأيه المبكر فى ديكنز على أنه "مُسَلٍّ عظيم" خارج تراث الإنجليزية .

ونحن ندرك على نحو أفضل وضع ليفس إذا ما تركنا محاولة وصف آرائه ، ونحاول أن نحدّد معاييره ومناهجه ، وليس هذا سهلاً ؛ حيث إن ليفس نفسه يؤكد دوماً نقص الاهتمام بالنظرية الفلسفية والدفاع النسقى والحجاج عن المبادئ ، ويزكّى دائماً تناولا نصيًّا تجريبياً للنقد الأدبى .

(١٠) " أمْرَكَة الأدب الأمريكى : معترض إنجليزى على فان وايك بروكس " مجلة (كومنترى) العدد ١٤ ، ١٩٥٢ ، ص ٤٦٦ – ٤٧٤ .

(١١) مجلة " سوانى ريفيو " ، العدد ٧٠ (١٩٦٢) : ص ١٧٧ C.L ؛انظر أيضاً المقال عن كونراد : " خط الظل فى اسووانى ريفيو " العدد ٦٦ (١٩٥٨) : ص ١٧٩ – ٢٠٠ .

وأنا نفسى أصبحت هدف بحث مجلة (سكروتنى) ، "النقد الأدبى والفلسفة" [١٢] وفيها جرى اختيارى على أننى المناسب لتفرقة ليفس الحادة بين الفلسفة والنقد الأدبى . وقد جرت تسمينى مرات عديدة "فيلسوفًا" ، بافتراض أننى قد ألفت كتابا عن "إمانويل كانت فى إنجلترا" (١٩٣١) ، ولأننى حاولت أن أظهر أن ليفس أساء فهم فلسفة الشعراء الرومانسيين الإنجليز ، ولقد جرى وصفى بأننى إنسان هش يسهل طرحه أيضًا ، وهو دور لا أستمتع به ؛ نظرا لأننى لا أتمسك بالآراء العقلانية المتطرفة التى عزاها إلىّ ، وأنا أتفق تمامًا مع تفرقة ليفس العامة بين الفلسفة والشعر إذن ليس مدهشًا أن كتابى (نظرية الأدب) جرى استعراضه تحليليًا فى مجلة (سكروتنى) على نحو استهجانى تمامًا على يد أحد أتباع ليفس من الأمريكيين وهو سيمور بتسكاى [١٣] ، لقد حاول أن يجعل منى المروّج للمثال النظرى الحاد الفعال الصناعى الأمريكى للبحث الأكاديمى ، ويبدو أن ليفس صادق على العرض التحليلى حيث عنف ف . و . بتسون لمدْحه الكتاب [١٤] ، وفى بحث مبكر "النقد الأدبى والفلسفة" يؤكد ليفس نوعان متمايزان ومختلفان من المعرفة ، وناقد الشعر هو القارئ الكامل ، والناقد المثالى هو القارئ المثالى .

" إن الكلمات فى الشعر تستدعينا لا كى (نفكر فيها) ونحكم عليها ؛ بل (لنستشعرها) ، إنها (تصبح) - كى تحقق تجربة مركبة مطروحة فى الكلمات ... إن هدف الناقد أولاً هو أن يتبين بقدر حساس وكامل قدر الإمكان هذا أو ذاك الذى يسترعى انتباهه ، وتقيماً مُعَيَّنًا واردًا فى التبيان ، ومع نضجة فى تجربة الشىء الجديد الذى يتساءل عنه صراحة أو ضمنيًا" (من أين جاء هذا ؟ كيف تمّ هذا فى علاقة مع ؟ كم يبدو مهما نسبيًا ؟) والتنظيم الذى يطرحه .. ليس نسقًا نظريًا أو نسقًا يتحدد بالاعتبارات التجريدية" (أهمية مجلة سكروتنى ، ص ٣٢ - ٣٣) .

(١٢) أصلاً فى (سكروتنى) العدد السادس (١٩٣٧) ، ص ٥٩ - ٧٠ ؛ أعيد طبعه مع رسالتى الأصلية فى " أهمية سكروتنى " ، ص ٣٠ - ٤٠ ، بدون بحثى فى " المسعى العام " ، ص ٢١١ - ٢٢٢ .
(١٣) " نزعة الافتتان بالماضى الجديدة " (سكروتنى ، العدد ١٦ (١٩٤٩) : ص ٢٦٠ - ٢٦٤ .
(١٤) " الناقد المسئول " (سكروتنى العدد ١٩ ، (١٩٥٣) ، ص ١٨٢ .

وفى مناقشة مع ل . أ . لرنر فى (لندن ماجازين) (١٩٥٥) [١٥] يبدو أن ليفس قد انزلق عن أرضيته بخفة ، لقد تحير من جرّاء قول لأحد مساهميه لوقوفه ضدّى . لقد قال جيوفرى وولتن "الإفراط فى الاهتمام بالأساسيات وتكرار ابتذال مجلة (سكروتنى) إنما هو يحطم النقد الأدبى" [١٦] . ولقد تبين ليفس على نحو أكثر صراحة أن الناقد معنى بالمبادئ النقدية ، معنى بالأساسيات ، لكنه لا يزال يصرّ على أن مناقشة الأساسيات لا يجب أن تكون فلسفية ، إن معايير النفس وأسسه لا يجرى تحديدها إلا فى السيرورة العملية للنقد .

إن اهتمام ليفس الرئيسى هو دائمًا بما هو عينى "لقد أملت أن أضع أمامهم (قراء الشعر) فى النقد ما يجب أن يظل لصيقًا بما هو عينى قدر إمكانى فى تطويرى (لتماسك الاستجابة) حتى أجعلهم يوافقون . إن الخريطة ، النظام الماهوى للشعر الإنجليزى يبدو لى أنه قد حققه ككل عندما تساءلوا عن تجربتهم بحيث تبدو لهم بالمثل أيضًا" (أهمية سكروتنى ، ص ٣٣) ، لقد رأى ليفس النقد كثيرًا جدًا فى إطار التربية المدرسية ، "إنه يقيم – على نحو لا تستطيعه أية معرفة أخرى أن تقوم به – بتهذيب العقل والحساسية معًا ، وبث حساسية وإحكاما فى الاستجابة وتكاملاً دقيقًا للعقل" (التربية والجامعة ، ص ٣٤) ، وبينما هو يتضمن "ترويضا تقديريا بالنسبة لدقائق اللغة" (ص ٣٨) "فإن كل شىء يجب أن ينطلق من الحساسية ويرتبط بها ، وبالإصرار المتواصل والتدريب المتنوع على التحليل يجب فرض أن الأدب مكون من الكلمات ، و أن كل شىء من القول القيم فى نقد النظم والنثر يمكن أن يرتبط بإحكام خاصة بالترتيبات الجزئية للكلمات على الصفحة" (ص ١٢٠) .

وهذا التأكيد على ما هو نصّى حتى على نسيج النص أمامنا إنما يفضى عند ليفس إلى استبعاد كامل لما يسمى عادة "التاريخ الأدبى" أو "الدراسة المنهجية" ، ولا توجد دراسة أكثر عمقًا من تلك التى تنتهى بمجرد المعرفة (عن) الأدب .. إنّ دراسة النص الأدبى الذى لا يستطيع أن يقول عنه الطالب شيئًا أو أنه غير معنى من أن يقول

(١٥) " مراسلات " ، لندن ، العدد الثالث ، (١٩٥٥) : ص ٧٧ – ٨٣ ؛ ردًا على ل . د . لرنر فى بحثه " حياة وموت مجلة (سكروتنى) " المصدر السابق ، العدد الأول ، ص ٦٨ – ٧٧ .

(١٦) عرض تحليلى لكتاب " الشعور النزعة الإنسانية " من تأليف م . م . ما هودفى (سكروتنى) العدد (١٧) (١٩٥١) ؛ ص ٢٧٨ ، والنص يظهر أن وولتن يفكر فى الدين ، ولم يكن ليفس قادرًا على تحديد الفقرة .

عنه شيئًا – باعتبار أن هذه المسألة من ناحية الإدراك الأولى والحكم – ومن ناحية التحقق العقلى ، لماذا هى دراسة مهمة ، هى أمر انشغال سفيه" (التربية والجامعة ، ص ٦٧ – ٦٨) . إن "التاريخ الأدبى" يعد "انشغالاً لا قيمة له : لا قيمة له بالنسبة للطالب الذى لا يستطيع كناقد – أى كقارئ ذكى وفطن – أن يتخذ تناولاً شخصيًا وفطنًا للمعطيات الجوهرية للمؤرخ الأدبى ، وأعمال الأدب " ، والتناول هو شخصى أو أنه ليس شيئًا : أنتم لا تستطيعون أن تمتلكوا تقدير قصيدة ، والقصيدة بدون تقدير ليست موجودة (هناك)" (ص ٦٨) أو بالمثل "لأن أغراض النقد أو الدراسة العملية ما لم يتم توجهه من جانب الاهتمام العقلى للشعر ... لا جدوى منه" (المسعى العام ، ص ٩) ، وليفس فى تبادل مهم مع ف . و . بتسون يقول إن التفرقة بين النقد الأدبى والتاريخ الأدبى عند بتسون فإن الاختلاف بين الرأى والواقعة أمر غير نقدى بشكل فريد ، وهو يسأل "ما هى هذه (الواقعة) الخاصة باعتماد شعر دريدن على وولر ؟": "إننى أحب أن أبين ما هو "الثقل الشديد الوضوح" الذى يجعل بتسون ينطلق لتأسيسه . إن البينه الوحيدة التى يخصصها هى "التى تقدمها الفقرات المتناظرة" – والتى بها يستطيع دريدن – حقًا – أن يدلل على أنه قد قرأ وولر على نحو ما يدلل على أنه قرأ كاولى وملتون ، لكن أشد الثقل ضبطًا لا يمكن أن يشتطّ أبعد إلا فى إطار الأحكام النقدية لأشد النظم تعقيداً ودقة (الاعتماد) بأى معنى يمكن أن يهم أى إنسان مشغوف بالشعر ... لا يزال محتاجًا إلى تحديد ، محتاج إلى تقدير ، محتاج إلى تعريف ، أو يجرى ازدراؤه ... والسيد بتسون كمؤرخ أدبى يمكن أن يكون متطرفًا بالنسبة للعمل الذى يقترح أن يناوله – بالنسبة لأشد وقائعه جوهريه وحسب إذا كان ناقداً بشكل كاف ؛ وفقط باستجابه مناسبة ومميزة لها ؛ وهى استجابة أية استجابة تتضمن نوع الفعالية التى تنتج أحكام – القيمة ، وهذه الأحكام ليست – على نحوما هى عليه حقًا – تعبيرات عن رأى فى الوقائع التى يمكن تملكها وتناولها بحياد" (أهمية سكروتنى ، ص ٢١) .

ولا يحدث إلا نادراً يتخذ ليفس بعض التنازلات بالنسبة للنظرية : أن يعترف بأن "نقد النقد" أمر نحن محتاجون إليه (فيفاس : السيد ليفس عن د . هـ . لورانس ، ص ١٣٢) وأحيانًا ما يناقش النقاد الآخرين ، وهو يعتقد أن كتاب (فن الشعر) لأرسطو لا يقدّم هو نفسه وسيلة لجعل المرء ناقداً أفضل ، وعلى الإنسان أن يتخذ له جهازاً نقدياً له لكى يستمد منه أية منفعة (ص ١٣٣) ، ونقد دريدن – كما يعتقد – إفراط فى التقدير : إن دريدن "أظهر قوة وتفرقة فى الحكم المستقل ، ولكننى

لا أستطيع أن أعتقد أن مناقشته لأى موضوع فيها الكثير مما يقدمه لنا" (أهمية سكروتنى ، ص ٩٨) ، وليفس يعجب بالدكتور جونسون كناقد : إنه يؤكد نزعته التجريبية ، "إن لجوء جونسون إلى التجربة أمر دائم لا تفاوض فيه ؛ ومن ثم فهو مدمر لسلطة الكلاسيكية الجديدة" (ص ٧١) ، لكنه يتبين نقائص حساسيته (ص ٥٨) وعلى سبيل المثال فى تناوله لشيكسبير فى تفضيله للمسرحيات الكوميدية (المسعى العام ، ص ١٠٨) من جرّاء ارتباطه بالمغالطة الأخلاقية وبلادته إزاء الشكل الدرامى ، وليفس ليست لديه جدوى بالكاد بالنسبة لكولردج كناقد ، وهو يستبعد جماله باعتباره إزعاجًا وتوصل إلى أن "انتشاره ككلاسيكى أكاديمى يعد من الفضائح" (أهمية سكروتنى) ، لكنه يدرك قيمة بعض من تأملاته عن الوزن والصور المجازية وجدارة آرائه الأدبية ، وهو يعلن صراحة أن الطالب "لن يجد أية فائدة على الإطلاق فى هازلت أولامب" (فيقاس : "السيد ليفس عن د . هـ . لورانس ، ص٣٣) .

ويروق له أرنولد على نحو أكبر من بين النقاد الإنجليز الأقدام ، وهو يعجب بدعواه لصالح الذكاء النقدى والمعايير النقدية وبيانه عن فكرة "اليقين" ، وهو يدافع عن تعبير "نقد الحياة" . "إن عبارة أرنولد مشروحة بما فيه الكفاية ، وأنا أعتقد ، إنها بينة واضحة كتعبير عن قصد مضاد تمامًا للاتجاه الذى يجده فى دعوى "الفن للفن" . وليفس بعدواته المميزة تجاه النظرية يدافع عما لدى أرنولد من نقص فى التعريف والشرح ، وكأن عمله هو استثارة المعايير وليس الدفاع عنها ، وبالمثل يدافع حتى عن محطات الاختبار . "إن الأمر هو أمر وازع تحريك حساسيتنا ؛ ومن أجل تركيز تجربتنا الواضحة فى نقطة حساسة ؛ ولتذكيرنا بحيويته عما هو الأفضل" ، وقد تنقص أرنولد" موهبته التناسق أو التحديد" ، لكن له فضائل إيجابية : "البراعة والرهافة ، عادة المحافظة على تماس حساس مع العينى" ، ومهما تكن محدوديات أرنولد فإنه يبدو له "على نحو مؤكد أنه ناقد على نحو أكبر من سنت - بوف الذى كان مؤجلاً بحثه بالنسبة له" (أهمية سكروتنى ، ص ٨٩ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٨) .

والدفاع عن أرنولد يوضح اهتمام ليفس المحورى للحفاظ على التراث ، وليفس يفكر فى التراث أساسًا على أنه أدبى واجتماعى ، وهو يأسى لإليوت ؛ لأنه جعل التراث فى مرحلة ثانوية بالنسبة للدين ، ووجهة نظر ليفس ليست ضد الدين ؛ كما أنها ليست جمالية خالصه . فهو وهو يناقش أرنولد يتخلى عنه بسهولة كمفكر لاهوتى ، لكنه

يدافع عن اهتمامه بالثقافة . "كثيرون هم الذين يأسون بطريقة أرنولد مع الدين سيتفقون على أنه مع استرخاء أشكال التراث الأخرى وتحلل الأشكال الاجتماعية يصبح بالتالى من الأكثر أهمية الحفاظ على التراث الأدبى"(أهمية سكروتنى ، ص ٩١) ، وهذه المحاولة فى النقد للحفاظ على التراث الأدبى هى نزعة علمانية دنيوته بالضرورة ، "يجب على النقد الأدبى بهذا المعنى – منفصلاً عن أى إطار أو انحياز دينى – أن يكون دائمًا إنسانيًا ، ومهما تكن النهاية التى يصل إليها فيجب أن يكون تناوله تناولاً إنسانيًا ، طالما أنه نقد أدبى وليس شيئًا آخر" (التربية والجامعة ، ص ١٩) ، ولكن هذه النزعة الإنسانية هى بالتأكيد ليست نزعة جمالية خالصة ، "لا أعتقد أنه بالنسبة لأى ناقد يفهم عمله تعزى أى (قيم أدبية فريدة) أو أى (عالم مما هو جمالى خالص) . ولكن توجد – بالفعل – النسبة للناقد مشكلة المرجعية .. فَهْم مصادر اللغة ، وطبيعة القناعات ، وحساسية متطورة خالصة" (المسعى العام ، ص ١١٤) ، الذى يسبق دائمًا الاهتمام بالظروف المحيطة الأبعد الاجتماعية أو الثقافية ، وبيتسون – على سبيل المثال – ينال نقداً مريراً بسبب نقده الاجتماعى . "إن القصيدة هى شىء محدد ، إنها (هناك) ، ولكن لا يوجد شىء مقابلها ، لا شىء يرد على (السياق الاجتماعى) عند السيد بيتسون مما يمكن إقامته ضد القصيدة ، أو يرغم على تأسيس نفسه حولها كنوع من الإطار أو الاستعمال ، كما أنه لم (يكن) هناك شىء بالمرة" (١٧) .

وبينما يرفض ليفس المعايير الاجتماعية أو الدينية ، الماركسية أو الكاثوليكية ، فإنه يعود دائمًا إلى الضمنيات الخلقية والاجتماعية والحيوية للأدب ، فبينما يرفض النزعة التعليمية المباشرة فإنه يؤكد أن العمل النقدى يتضمن "تفرقة خلقية وحكما للقيمة الإنسانية السلبية" (التراث العظيم : جورج إليوت ، هنرى جيمز ، جوزيف كونراد ، ص ٢٩) ؛ بل إنه حتى ليؤكد أن الناقد سيضطر إلى أن يصبح" أخلاقيًا صراحة" (أهمية سكروتنى ، ص ٣٩) ، والمنهج موصوف عندما يدافع ليفس عن مؤازرته المدمرة لقصيدة شلى (ذلك الزمان هو زمان ميت أيها الطفل) ، ففى فحص شعره يجد الناقد نفسه ينتقل – بأشكال التراث المحتمة – من وصف الخصائص إلى أحكام معاكسة عن الكيف الانفعالى ؛ ومن هذه إلى الأحكام التى هى

(١٧) « مسئولية الناقد » ، ص ١٧٤

أخلاقية على نحو مباشر مناسب ؛ ومن هنا ينتقل إلى نوع من المناقشة فيها حسب مناهجها الملائكية وبحثا عن أغراضها الحقة ، يصبح النقد الأدبى تشخيصا – مع البحث عن مصطلح شامل – لما لا يستطيع أن نسميه سوى مرض روحى (١٨) ، لكن المعنى الإجماعى للأدب أيضا قائم بالضبط فى هذه التضمينات للصحة والمرض ، فى تراث قوى لمجتمع رائع ، وهو يعترف بأن التراث الأدبى هو – إلى حد كبير – تطور للغة . (التربية والجامعة ، ص ١١٨) ، ولكن هذا متضمن فى نموذج ثقافى واجتماعى وفى كتاب صغير كتبه مع دنيزطومبسون " الثقافة والبيئة "(١٩٣٣) وفى كتاب السيدة كيو . د. ليفس " الرواية والجمهور القارئ (١٩٣٢) ؛ فإنّ هذه الأطروحة تجرى متابعتها فى الأطر الاجتماعية ، وهو اهتمام بتأثير الإنتاج على نطاق واسع وإقامة المعيارية والأنماط والدعاية وتأثيرها والتطور الكلى للحضارة المرئية والصناعية الحديثة ؛ مما يتناقض مع المجتمع العفوى للريف الإنجليزى والحياة المشتركة فى العصور السابقة .

والسيدة ليفس تحلل تحليلاً عينيًا الشرائح المختلفة للذوق الإنجليزى _الطبقة العليا والطبقة الوسطى والطبقة السفلى من الناحية الثقافية – وتجمع كيانا هائلا من الأدلة مثل التدهور المتتابع للمعايير والحقبة الإليزبيثية ، والقرن الثامن عشر والعصر الرومانسى كلها هى فى مقابل الأحوال الحديثة مع الماضى فإنها تخلص دائما إلى أن المعايير استخدمت لتكون أسمى والذوق ليكون أفضل ، ولكن فى تناولها الشامل" للطبقة العليا الثقافية " . تغفل الوظيفة الاجتماعية الأصيلة لكثير من الفن الحديث والحرفة الأصيلة وتبالغ فى أفضل العصور السابقة والطبقة التى لم تكن تشبع أذواقها ببساطة فى العصور السابقة قد أصبحت مسموعة اليوم ، ومع هذا قد تعتقد أن أصواتهم من النوع الأجش بشكل ما ، والحديث يبدو أفضل عن العلم ، أو مجرد النقل الأعمى لمعايير الطبقة العليا ، ولكن – بطبيعة الحال – تأتّى ليفس بالضبط لهذا النقص الحالى لسلطة محورية فى النقد – فوضى القيم فى عصرنا – ويقترح لمواجهة هذا بإبداع أقلية نقدية صغيرة على الأقل .

وليفس – بالفعل – يستخدم دائما معيار التكامل فى مجتمع صحى ، وعلى سبيل المثال يضيف اهتمام ألكسندر بوب "بالأسس الإيجابية أو" القيم الأخلاقية الأساسية

(١٨) « الفكر والكيف الانفعالى » سكروتنى ، العدد الثالث عشر ، (١٨٤٥) ، ص ٦٠ .

للحضارة " ؛ وهو يمدح جونسون وكراب لأنهما "يحميلان علاقة جادة مع حياة عصرهما " (إعادة تقييم : التراث والتطور فى الشعر الإنجليزى ، ص ٧٧ ، ٨٣ ، ١٠٥) ، وهو ما ينقص جراى وطومسون . وهو ينتقد عصر عودة الملكية لأنه ليس لديه أية علاقات جادة بالأسس الأخلاقية للمجتمع " (ص ١١٣) ؛ وعنده أن الشاعر لديه دائمًا وظيفة اجتماعية مهمة :"أن الشاعر هو فى أهم نقطة واعية للجنس البشرى فى عصره " (اتجاهات جديدة فى الشعر الإنجليزى ، ص ١٣) ، والأدب هو "وعى العصر "(التربية والجامعة ، ص ١١٩) ؛ ومن هنا نجد أن شعور جونسون بالنسبة للنظام الأدبى لا ينفصل عن إحساس أخلاقى عميق "(إعادة تقييم ، ص ١١٧) ، لكن هذا الشعور يجرى نقده ـ من المؤكد بمصطلحات غير ملائمة للغاية – لأنه شعور واحد بالنسبة لمجرد نظام أدبى فقد الإحساس بالنظام الاجتماعى و (الشكل) الْحَسَن والشفرة الاجتماعية التى لا تزال مهيمنة عند بوب . وعادات دكتور جونسون قد تكون – أحيانا – فجة تماما ، ولكن اهتمامه بالنظام الاجتماعى هو – على نحو مؤكد – مكثف كثافة اهتمامه بالتراث الأدبى .

وبعض أقوال ليفس عن التراث والمجتمع القديم بل وهى عن شفرة اجتماعية ، عن النظام ؛ وهكذا تبدو محافظة جدا . ومصطلح (المحورية) الذى ينحدر من أرنولد يدرج هذه " النزعة الإنسانية "، والاهتمام "بالحضارة " بالمعنى الذى هو فى القرن الثامن عشر بينما المصطلحات المفضلة الأخرى ـ "النضج "، "السلامة " ، " المعرفة "– تحدد القيم نفسها ، وكما أن ليفس – على نحو سلبى – يندد بالنزعة المفرطة فى الانفعالية العاطفية والإلهام والخطابة فإنه يقول عن بعض أبيات شلى " أنها منافية للذوق لأن فيها شعورا قويا وشعوراً بالزيف ، وهو زيف لأنه مفروض "(إعادة تقييم ، ص ٢٣٧) ، "إن شلى يقدر الانفعال فى ذاته ، غير مرتبط بشىء ، فى الفراغ بينما انفعال وردزورت يبدو أنه مستمد مما هو ماثل حاضر "(ص ٢١٤) إنه – على حد تعبير إليوت – مرتبط ببعض من (المعادل الموضوعى) .

غير أن هذه المعايير غالبا تتعادل عند ليفس ، ويمكن أن يتناقض من جراء الاهتمام بالحياة الحيوية ،أحيانا ما يعنى هذا مجرد اهتمام مناسب بالواقع ، واستنكار للنزعة الجمالية الخالصة ، والتأكد على ما هو تجريبى ، والروائيون العظام الثلاثة الذين يعجب بهم ليفس أيما إعجاب – جورج إليوت ، وهنرى جيمز ، وكونراد –

" كلهم يتميزون بقدرة حيوية على التجربة ، ونوع من الانفتاح المبجل إزاء الحياة ، وكثافة أخلاقية ملحوظة " (التراث العظيم ، ص ٩) ، وفى مقاله عن كيتس نجد أن التأكد على الحياة أحيانا ما يكون أيضا بسيطا مضادا للجمالية ، وأن نزعة كيتس الجمالية الخالصة لاتعنى أى شيء من بين النظام الخاص الحافل بالقيمة فى التجربة والحياة الفجة المباشرة ("عيشوا – وخدمنا سوف يفعلون ذلك من أجلنا ") ، كما هو وارد فى التناقض الجمالى بين (الفن) و (الحياة) " (إعادة تقييم، ص ٢٥٧) ، غير أن (الحياة) تفترض هناك الدور المشكوك فيه على نحو أكبر لمعيار الصحة ، ويقول ليفس على نحو غريب : "إنّ قصيدة (قصيدة للعندليب) تتحرك خارجيًا وصعدا نحو الحياة بنفس القوة التى تتحرك بها للأسفل تجاه التلاشى " (ص ٢٤٦) ، إن الحياة مع ليفس تصبح قوة دينامية حيوية ومدحه للورانس حتى كنا قد نجده – هكذا – مبرراً ، " إن لديه شعوراً مؤكَّداً يخيب بالاختلاف بين ما يصلح للحياة وذلك الذى ينحرف بعيدا عن الصحة ؛ وهذا هو الذى يجعله ناقدا أفضل من إليوت "(د .هـ .لورانس :روائيا) ، ولكن سيكون من غير العدل التأكد فحسب على هذه المعايير الأخلاقية والاجتماعية والحيوية عند ليفس ، وهو بعد كل شيء ينطلق عادة بفحص النص ، بملاحظة جمالية ولكنه هناك يصرّ على أن كل العناصر تتعاون وليست منفصلة حقا ، وهو فى نقد ما يفرق به باوند بين الإنسان والإسقاط التصويرى والترقيص العقلى إنما يطرحه أن الإنشاد لا ينفصل تماما عن المعنى وعن الصور المجازية وأن الإسقاط التصورى أى الصور المجازية ليست مجرد شيء بصرى ، فلا تزال هى أقل من مجرد رؤية صور قليلة "فقد تمتد من الإيحاء الأولى إلى التحقق الكامل "(التربية والجامعة ، ص ١١٢) " إن التقنية لا يمكن دراستها والحكم عليها إلا فى إطار الحساسية التى تعبر عنها ، وإلا فإنها ستكون تجديدا غير مجد " (ص ١١٣) ، زيادة على ذلك فإن ليفس – مثل إليوت – فى الممارسة يقيم ويقدر دوما على نحو حاد الشعر المصور والتجزيئية الحسية والنقض فى هذا يستشعره عند ملتون – بصفة خاصة – على نحو قوى ، وهو مثل إليوت يصر على اللغة المرتبطة بشكل حيوى بالحديث العام المشترك ويجرى نقد ملتون بسبب " ارتداده عن اللغة الإنجليزية "(إعادة تقييم ، ص ٥٢) ، بينما هو بكنز "على نحو ملئ بالتناقض الظاهرى على نحو يمكننا أن نقوله قرب الشعر أكثر إلى الحديث إلىّ (اتجاهات جديدة فى الشعر الإنجليزى ص ١٦٨) ، وعلى أية حال فإن الشعر لا يجب أن يتملّق الصوت المغنى ، لا يجب أن يكون مجرد كلام معسول ، لا يجب – على سبيل المثال –

أن تعطى مجرد إحساس عام بالانفعال . إن الشعر التعْزيمى ، البعيد عن الحديث ، يجرى استنكاره دوما . لقد تناول ملتون اللغة على أنها "نوع من الوسيط الموسيقى خارج نفسه " (ص ٨٢) ، وهو "يبدو أنه يركز بالأحرى على الكلمات أكثر مما يركز على الإدراك الحسى أو الإحساسات أو الأشياء ، فإنه يعرض شعورا (من أجل الكلمات أكثر مما يعرض قدرة على الشعور (من خلال) الكلمات " (إعادة تقيم ، ص ٤٩ – ٥٠) ، واللغة بينما تعد السطح المباشر للأدب _ليست هكذا إلا شطحا يفضى إلى الأشياء ، يفضى إلى الموضوعات ،يفضى إلى الواقع . والاهتمام اللغوى عند ليفس ثانوى تماما بالنسبة لاهتمامه بما يسميه الحياة . وهكذا نجد أن التأكد على النص هو أمْر خادع نوعا ما ، فملاحظات ليفس عن النقاط اللغوية تبدو فى الغالب غامضة وغير دقيقة أو تتعلق بتأثير الكلمات المفردة أو تعكس صورا مجازية (١٩) ؛ إنه ليس مهتما بالأساليب أو الأوزان وهو يتجنب كل التحليل التقنى من هذا النوع وهو غير مهتم تماما بمسائل تقنية الرواية ؛ بل غالبا يتكلم عن " الثقل الكامن خلف الكلمات " (إعادة تقييم "ص ٥٦) أو "غيبة الضغط المتحكم من الداخل " (المسعى العام ، ص ٥٧) و الذى يبدو مجرد حركة نحو شعور غير متميز نوعا ما ، وبالفعل نراه يتحرك بسرعة السطح الحركى لكى يحدد الانفعال الجزئى أو الشعور الجزئى الذى يمكن أن ينقله المؤلف . وهو مثل كروتشه مهتم أساسا بالإحساس ؛ ومنهم سرعان ما يصبح ناقدا أخلاقيا واجتماعيا .

ويبدو لى أن هناك تناقضا بين هذا التأكيد على الكلمات واستبعادها النهائى أشبه بخدم يمكن أن تستشعروه (من خلالهم) ، بمثل ما أن هناك تناقضا أو على الأقل توترا بين تأكيد ليفس على التراث المتحضر و على النزعة الإنسانية ودعوته للحياة من أجل الحياة . ويبدو لى غريبا أنه قادر على الإعجاب (وأنا أعنى ليس سلبيا ولكن

(١٩) جورج واطسون (نقاد الأدب ، ١٩٦٢، ص ٢٠٩) يشتط عندما ينكر أن ليفس هو محلل لفظى " إنه لا يوجد سوى تحليل واحد ألا وهو سوناتا أرنو لد عن شكسبير (فى التربية والجامعة) ، ولكن هناك مقالان جوهريان "الفكر والكيف الانفعالى" ملاحظات على تحليل الشعر (سكروتنى ، العدد ١٣ ، ١٩٤٥ ، ص ٥٣ – ٧٦) ،و"الصور المجازية والحركة : ملاحظات على تحليل الشعر" (سكروتنى) ، العدد ١٦ ، ١٩٤٨ ، ص ١١٩ – ١٣٤) يناقش الكلمات والصور المجازية والتأثيرات الوزنية وما إلى ذلك ،انظر أيضا "أنطونيو وكليوباترا وكلهم للحب"سكروتنى ، العدد الخامس ، (١٩٣٦) ، ص ١٥٨ – ١٦٩ من أجل المقارنة بالتعليق على التأثيرات اللفظية و الوزنية ..

بحماسة) بإليوت و لورانس رغم أنه فى السنوات المتأخرة تحول على نحو متزايد بل وشديد التزايد ضد إليوت وتمجيد لورانس إلى حد وضعه فى مصاف الكاتب الإنجليزى الأعظم فى القرن العشرين . وليفس يبدى اهتماما بهنرى جيمز وج.م.هو بكنز وجين أوستن من جهة ، ونيبن وبليك ومارك توين من جهة أخرى ، وهو يبدى اهتماما بألكسندر بوب و"خط الفطنة " ، وكذلك يبدى اهتماما بالنزعة اللاعقلانية التى يتلمسها لورانس . والقيمة المحورية – أى الحياة – هى مصطلح ملتبس ينحرف من أنه يعنى الواقع والحقيقة إلى الإخلاص ، بل وحتى إلى معنى الجماعة والواحدية . وأحيانا ما تفترض الحياة حتى تلوينا دينيًا إمّا بالمعنى الحرفى للدين بمعنى "العلاقة ، الرابطة ، الترابط " وهى تعنى إحساسا به "يعرف الرجال والنساء أنهم (أو ينتمون إلى أنفسهم " بل هم "مسئولون عن شىء يتجاوز الحب والجنس بين الرجال والنساء أيضا " (د.ه. لورانس : روائيا، ص ١١١) ، وفى مواضع أخرى يرى أن الحياة تعنى شعورا "بالانتماء فى الكون " ، والذى يبدو قريبا من تعبير البرت شفيتزر "المرجعية للحياة [٢٠] وهذا يعنى فى الغالب – ببساطة – الشجاعة والتكريس ، وأخيرًا التفاؤل ، وفى بحث غريب عن التراجيديا – والذى لفت نظرى لما فيه من جهل . بأية نظرية فى التراجيديا بجانبى نظريتى أرسطو و سانتايانا – يرفض ليفس (التطهير) على أنه تشذيب وتصفية للعواطف ، على أنه تحقيق التوازن ، تحقيق "الهدوء – كل العواطف التى تبددت " أن التراجيديا لديها بالأحرى تأثير تمجيدى تنبهى وأنها تفرز إحساسنا بالحياة وتجعلنا ندرك القيمة التى تتحدد بشكل ما وتثبت بالموت (المسعى العام ، ص ١٣٢) ، وهكذا نجد الفن هو دائما "منظمًا " للحياة ، يفيد الامتلاء الإبداعى التلقائى للوجود ، والفنانون الذين بالفعل يبتذلون الحياة " يجرى التقديم بهم :إليوت ، وخاصة مسرحية (حفل كوكتيل) يظهر وجهات نظر "الاشمئزاز والخوف ورفض الحياة " [٢١] ؛ وفلوبير ينقصه الحنو والثقة بالكرامة الإنسانية [٢٢] .

(٢٠) " إعادة تقيم : التراث والتطور فى الشعور الإنجليزى"، ص ١٦٤ وانظر:"د.هـ.لورانس روائيا "، ص ٧٥ ، ص ١٢٧ – ١٢٨ ، ص ٢٣٥ .

(٢١) رد على رو برت د.واجنر "مراسلات : لورانس و إليوت "سكروتنى ، العدد ١٨ (١٩٥١) ، ص ١٤٢ ؛ انظر أيضا " د. ه. و لورانس : روائيا "، ص ٢٥ – ٢٦ ، ص ٣٠٨ .

(٢٢) " التراث العظيم "، ص ٢٥ – ٢٦ ، ص ٨٦ .

وأنا أخشى كثيرا جدا من مفكر نظرى لا يشعر بقوة بالتباس وانحراف وضبابية معيار القيمة الأقصى عند ليفس ؛ أى الحياة ، فالمعيار فى تضميناته وأشكال رفضه يبزر محدوديات مفهوم ليفس للأدب والمدى الضيق لتعاطفاته والحياة عند ليفس هى – أولا وقبل كل شىء وببساطة الفن الواقعى ، ليس فحسب بمعنى نسخ أو تسجيل موقف اجتماعى ، ليس فحسب ترجمة حية موضوعية للحياة بطبيعة الحال ؛ " بل على نحو ما نجده عند شكسبير وفى الرواية الإنجليزية فى القرن التاسع شعر، وليفس فى التطبيق ليس لديه أى تعاطف مع الفن المؤسلب التقليدى ، الفن الذى تحدد فى كتاب اورتيجا "نزعة الصفة الإنسانية عن الفن " هذا المثال الخطير للحياة يجعله شكاكا أيضًا فى الفن الذى هو مجرد تلاعب ، فن الزخرفة البشعة (الركوكو) ، الفن التزيينى ، الجمالى ،الشكلى بالمعنى الضيق والذى جعل تفاؤله معاديا للمتشائمين المطلقين مثل هاردى أو فلوبير . وذوق ليفس مغروس فى الواقعية النقدية فى القرن التاسع عشر والذى دبر اللحاق بها من جانب الشعر المبكر للشاعر ت .س.إليوت ومجموعة مختارة من روايات د.هـ.لورانس وخاصة روايتيه " قوس قزح " و"نساء عاشقات " ، وهو يكن عداء عميقا حقا لما يمكن تسميته الحداثة أو الطليعة : إنه يكن عداء لجويس ووندام لويس وأودن وديلان توماس ، إنه يكن عداء يكاد يكون لكل مؤلف أصبح بارزا منذ سنوات ١٩٣٠ وهو يتمسك – كما افترض أننا جميعًا نفعل هذا بمكتشفات شبابه :كونرادر لورانس وهوبكنزو إليوت فى بواكيره .

إن التأكد على الحياة بمعنى ما هو عينى ومباشر ومرتبط باهتمام ليفس بالتراث الريفى الإقليمى الإنجليزى والذى واضح أنه يجده فى شكسبير وفى بَنْيَنْ ، وفى جين أوستن وجورج إليوت ود.هـ.لورانس ، وفى كل الشعر الشعبى فى الريف من النوع الذى قدم له اللندنيون وسبنسر ملتون ودريدن رقائق من الشعر الحضرى الثقافى ، والحياة تعنى أيضا التربية ، الاهتمام بتلاميذه ، الاهتمام بالمحاورات فى جامعته ، وهى ترقى أيضا إلى مصاف لما لا أملك أن أسميه نزعة ليفس الإقليمية المحلية والنزعة الانعزالية وبجانب اهتمامه بالأدبين الإنجليزى والأمريكى يبدو إنه ليس لديه أى اهتمام بأدب آخر ، ولا أتذكر إلاّ مرجعيات شديدة قليلة جدا لتولستوى وبعض الملاحظات النقدية عن

فلوبيـر [٢٣] ، وهو فى مـجلة (سكروتتـى) ربما قــد ترك الأدبين الفـرنسى والألمانى للمتخصصين : مارتن تورنل ود.هـ. انرايت ، ويبدو لى فشل ليفس الأخطر هو عدم ثقته بل وحتى كـراهيته للنظرية : فـهنا نجد نزعتـه التجريبية الأكيدة اللطيفة الاسمية ، وعبادته للعينى والجزئى بأى ثمن . غيـر أن معايير ليفس (هى) ذات طابع قائم على الصياغة اللفظية ، وفى رسالتى المطبوعة فى مجلة سكروتتى ، العدد الخامس (١٩٣٧) كما هى واردة أيضا فى (أهمية سكروتتى ، ص ٢٣) رسمت تخطيطا لمثال ليفس فى الشعر على النحو التالى :

"على الشعر أن يكون فى العلاقة الجادة بالواقع ، يجب أن تكون له قبضة حازمة على ما هو واقعى ، على الموضوع ، ويجب أن تكون له علاقة بالحياة ، لا يجب أن يَنْبَتَّ عن الحياة الفجة المباشرة ، لا يجب أن يكون شخصيا بمعنى الانخراط فى الأحلام والشطحات الخيالية الشخصية ،لا يجب أن يوجد أى انفعال لـذات الانفـعال فيـه ، ولا يجب أن توجد أى الهامات ، ولا يجب أن توجد مجرد نزعة انفعالية أريحية ، لا يجب أن يوجد أية ترف فى الألم أو الفرح ، ولكن يجب أيضا ألا يوجد فقر إحساسى ، بل يجب أن يوجد تحقيق حاد وعينى ، يجب أن توجد خصوصية حسية ، لا يجب أن تَنْبَتَّ لغة الشعر عن الحديث ، لا تجب مداهنة الصوت المغنى ،لا يجب أن تكون مجرد معسول الكلام ، لا يجب أن تعطى – على سبيل المثال – مجرد إحساس عام بالانفعال ، "إنّ كل هذه العبارات قد جرى اقتباسها حرفيا من كتاب إعادة التقييم " وهذه العبارات معزولة ، مسرودة عل النحو تجزيئى عمدا هى "خرقاء لاتُحْتَمل" (المسعى العام) ص ٢١٥ ، على نحو ما تشكى ليفس فى ردة ، إننى أدرك أنها لا تفترض معناها إلا فى سياق ، لكنها تمثل بالفعل معايير ضمنية ، خطاطية ضمنية أو أن نموذج ضمنى يجرى اكتشافه فى كل ناقد ، وهذا هو عمل مؤرخ النقد أن يضيف ويحكم ، وإن رفض التنظير له تأثير الشلل على ممارسة ليفس التطبيقية ، فهذا الرفض يجعله ينبذ الأدوات والمفاهيم الخاصة بالتحليل النفسى ، ويكون قانعا بالانطباعات أو المشاعر التى تتقرر على نحو قطعى ، وهو يشير إلى " الإيقاع المركب للعضْونة " لرواية (قوس قزح)

(٢٣) عن فلوبير انظر الملاحظة السابقة ، وعن تولستوى انظر" ملاحظة عن كونك "فى "د.هـ.لورانس : روائيًا" ص ٢٩٧ – ٣٠٢ ، تعليم على فقرة فى رواية "أناكارنينا " فى البندقية ، مع الفنان المصور ميخاليـوف . انظر أيضـا :"ت.س إليـوت ومكانتـه ناقـدا " ، مـجلة كـومنتـرى ،العـدد ٢٦ ، (١٩٥٨) ، ص ٤٠١ .

دون حتى أن يحاول أن يصفه أو يعبا بأن يجد مصطلحات للتأثيرات الوزنية أو الاستعارية عند الشاعر دن والذى كل ما يستطيعه هو أن يستشعره فحسب ، ولكن دون أن يسميه أو ينخرط فى تناقصات مفتوحة عندما تأتى مشاعره عكس فروضه المسبقة غير الممحصة . وهكذا يقال لنا إن "تجريد جونسون هنا فى "باطل الرغبات الإنسانية" لا ستبعاد العينية نظرا لأن الأسلوب له كيان ، له "ثقل تعميمى" . إن تجديدات جونسون "تركز على مدى متسع للتجربة الممثلة العميقة - التجربة التى يستشعرها القارئ باعتبارها حاضرا محركًا مثيرًا " (٢٤) ، والنضال من أجل التعبير ، والتورط في الكلمات المفضلة أمور واضحة بشكل مؤلم فى فقرات عديدة من كتابة ليفس المعذِّبة والمُعذَّبة ، وهى فى تمسكها العنيف المباشر تبدو فى الغالب أنها تنكر الحياة ونور العقل والنزعة التجريبية والملاحظة والخضوع الحساس للموضوع المطروح كمثال يتزايد صراعها مع النزعة الحيوية الغامضة ؛ التى بشر بها لورانس وتقبلها ليفس بإعجاب خال من أى نقد .

زيادة على ذلك ، فمهما تكن محدوديات ليفس فإنه قد نجح فى تحديد ذوقه، وتبين له ذلك التراث الذى يعده محوريًا وهو يفرض حكمه على معاصريه ، لقد أنجز ليفس ما شرع فى عمله : يقول لنا : "إن الحكم هو حكم حقيقى أو أنه لا شىء ، وعلى هذا يجب أن يكون حكمًا شخصيًا مخلصًا ، لكنه يتوق إلى أن يكون أكثر من كونه شخصيًا ومن الناحية الجوهرية يتخذ الشكل التالى : " إن هذا هكذا أليس كذلك ؟ " (٢٥) ، وكثير من معاصرينا قد ردوا :"إنه هكذا " ، وهذا يعد - بعد كل شىء - هو النجاح الذى يأمل منه كل ناقد ليس مجرد صاحب نظرية ؛ بل يكون معتمدا على الذوق ، لقد حدد ليفس وعبر عن ذوق متسع وتغير الذوق ، وأنا مقتنع بأنه سوف يحتفظ بمكانه فى تاريخ النقد الإنجليزى لا يبعد كثيرا بل ولا يكون مختلفا جدا عما لدى ماتيو أرنولد صاحب المزاج الأكثر عذوبة .

(٢٤) "د . هـ . لورانس : روائيا " ؛ " الصور المجازية والحركة "سكروتنى ، العدد ١٣ (١٩٤٥)، ص ١٢٤ ؛ " المسعى العام " ، ص ١٠٢ .

(٢٥) " السيد برايس - جونز ، المجلس البريطانى والثقافة البريطانية " ؛ سكروتنى ، العدد ١٨ (١٩٥١) ، ص ٢٢٧ .

ليفس فى أخريات أيامه

منذ أن كتبت عام ١٩٦٣ المقال الاستهلاكى عن ف.ر.ليفس(نشر أولا فى " آراء أدبية " بأشراف كارول كامدن عام ١٩٦٤) نشر ليفس سبعة كتب يصل عدد كلماتها إلى أكثر من كل كتاباته المبكرة الجوهرية وهى : " آناكارنينا ومقالات أخرى " (١٩٦٧) ، "ومحاضرات فى الولايات المتحدة الأمريكية " (١٩٦٩) ،" الأدب الإنجليزى فى عصرنا وفى الجامعة "(١٩٦٩)،"وديكنز:روائيا"(١٩٧٠) ، "وليس بسيفى : مقالات عن النزعة التعددية والحنان والأمل الاجتماعى " (١٩٧٢) ، " والفكر والكلمات الإبداعية : الفن والفكر عند لورانس " (١٩٧٦) ، ويجب أن نضيف قليلا من المقالات المتناثرة مثل " تبرير تقييم المرء لبليك" ف : وليم بليك : مقالات تكريمية لسير جيو فرى كينز (١٩٧٣) و"وردزورث : الظروف الإبداعية "(فى : أدب القرن العشرين مستعاداً " بإشراف ريوبن أ. براور، ١٩٧١) ، وهناك مواد أيضا لها أهميتها فى مجموعة رسائل ليفس إلى الصحافة " رسائل فى النقد " (بإشراف جون تاسكر ، ١٩٧٤) ، ولا يوجد ما يدعو إلى التعجب أن هذه الكتب تعيد التأكيد وتكرر وتطور وتدافع عن آرائه المبكرة وأحياناً بشكل حرفى رغم أننى سأبرهن على وجود انحراف جلى عن الاهتمام والتأكيد ، وإننا نجد موضوعات متكررة دالة جديدة لا توجد على نحو تفصيلى فى كتاباته المبكرة ، وبعض الكتب الجديدة تعيد طبع أبحاث أقدم :"آنّاكارنينا "يحتوى مقالات أسبق من مجلة (سكروتنى) والمدخل إلى مختارات من "تقديم الرسائل الحديثة " ترجع إلى عام ١٩٣٣ ، و"ديكنز روائيا " يعيد طبع مقال عن رواية (أوقات عصيبة) من" التراث العظيم "، ومقال عن رواية "دومنى والابن " من مجلة وسينى عام ١٩٦٢ وكتاب " ليس بسيفى " يعيد طبع "ثقافتان : ودلالة س.ب. سنو"والدفاع من "محاضرات فى الولايات المتحدة الأمريكية "والمبدأ الحى " يعيد طبع المقاولات : الحكم والتحليل "و "الصور المجازية والحركة ، "و" الواقع والإخلاص" ، "و"أنطونيو وكليوباترا " ، و"الكل للحب "من مجلة (سكروتنى) ، وهناك الكثير من التجاوز والتكرار حيث يطرق ليفس على أفكار أساسية قليلة بفصاحة ملحة وبدفع عاطفى .

وفى كتابين من الكتب الجديدة هما "مقالات فى الولايات المتحدة الأمريكية " و"ديكنز روائيا " أدرج اسم كيو .د.ليفس (١٩٠٧ - ١٩٨١) على أنها مؤلف مشارك ، فمنذ زواجهما (١٩٢٩) والسيدة ليفس لابد وأنّها كانت ذات تأثير قوى على زوجها على نحو ما أن عملها نفسه بدوره تشكل بذوقه وأيديولوجيته ، وإنّ إسهامات فى مجل

(سكروتنى) تظهر عقلية مستقلة وانشغالات شخصية ؛ وكتابها المبكر (الرواية والجمهور القارئ) أفضى منطقيا للكتابة عن أجمل ناقد للرواية الإنجليزية فى القرن التاسع عشر ألا وهو لسلى ستيفن (سكروتنى ، العدد السابع ، ١٩٣٩) ، وعما تسميه " علم اجتماع العالم الأكاديمى " (سكروتنى ، العدد الحادى عشر ، ١٩٤٣ ، ص ٣٠٨ فى الهامش) ، وأفضى إلى انتقادات فظّة لوالترلارى ، وقد ركزت اهتماماتها بالرواية على رسالة جين أوستن ("نظرية نقدية لكتابات جين أوستن " فى سكروتنى ، العدد العاشر ، ١٩٤١ والعدد الثانى عشر ، ١٩٤٤) ، وهى تذهب إلى أن جين أوستن تنفتح وتعاود كتابة رواياتها المبكرة على نحو ملِحّ ، وهناك قراءة متطورة لرواية (مرتفعات ويذرنج) تقلل الملامح الصوفية والميتافيزيقية لصالح التشخصنات السيكولوجية (محاضرات فى الولايات المتحدة الأمريكية) ، ويكاد كل عملها يحتفى " بإنجليزية الرواية الإنجليزية " على نحو ما جرى عرضه فى مقال متأخر (مقالات مجموعة ، بإشراف چ . سنغ ، ١٩٨٣) ، ورواية القرن التاسع عشر التى " كسبت كثيراً من الناحية الفنية بالإنحراف عن تراث روايات المتشردين إلى وحدة اجتماعية " (ص ٣١٣) قد جرى التهليل لها كناصح أخلاقى ونموذج أخلاقى والنقد الضرورى للمجتمع الإنجليزى ، والسيدة كيو . د . ليفس تمدح المقت الإنجليزى للنزعة الجمالية الخالصة من جهة والشك فى النزعة العقائدية فى السياسة والدين ؛ وهى لا تخفى كراهيتها لما تعده أصحاب التقنيات من أمثال فرجينيا وولف ، أو أصحاب النزعة الطبيعية القطعية من أمثال جورج مور وأرنولد بنيت . وهى تدعم مفهومها عن الواقعية الأخلاقية فى مقالات نوعية عن ديكنز ، وجورج إليوت ، وجورج جيسنج وفى الانحرافات إلى الرواية الأمريكية عند هنرى چيمز وإديث هوارتون باعتبارها وريثة هنرى چيمز (سكروتنى ، العدد السابع ، ١٩٣٨) . والسيدة كيو . د. ليفس – داخل حدودها – ساهمت – ولكن عبثًا – فى إعادة إصلاح الرواية الإنجليزية .

والسيد ف . ر . ليفس هو مفكر من ضمن عديد من المفكرين والإعلاميين فى عصرنا ؛ والذى يأسى لتقدم الحضارة الميكانيكية يذكّرنا بالعضوىّ القديم للمجتمع السابق على المجتمع الصناعى مع حنين إليه ، وليفس فى كتاباته المتأخرة شغوف بدحْض اتهامه بأنه واحد من المؤمنين بحركة محطمى الماكينات الذين حطموا فى القرن التاسع عشر ماكينات المصانع اعتقاداً منهم بأنها ستفضى إلى تناقص الطلب على الأيدى العاملة ، وبكل بساطة باعتباره معجباً عى نحو عاطفى بماض ليس

موجوداً ، ومراراً وتكراراً يؤكد أنه لا عودة إلى الماضى بل " يجب على النظام القديم أن يكون المهماز الرئيسى نحو إبداع جديد " (الثقافة والبيئة ، ص ٩٧) ، وهو ينكر أنه غير واع بالجانب الغامض للعصور القديمة الطيبة . " إننى لم أكن أضفى الطابع المصطبغ بصبغة وليم موريس [٢٦] . ولم أقترح أى شرط مثالى للإنسانية موجود في أى ماض " ، وديكنز وحده هو اندى يمكن أن يجعله يعى " الفقر والبؤس والاضطهاد وسوء الإدارة مما جعل إنجلترا فى العصر الفكتورى شيئًا آخر غير اليوتوبيا " (لن أشهر سيفى : مقالات عن التعددية والحنان والأمل الاجتماعى ، ص ١٩٢) . زيادة على ذلك نجد أن ليفس في سياقات عديدة يصرّ على مزايا المجتمع السابق على المرحلة الصناعية وخاصة بالنسبة لصحة الأدب الذى يمكن أن يحط على مصادر الحديث الشعبى والثقافة ، وهناك مقال عن رواية بَنْيَنْ " تقدّم الحجيج " (١٩٦٤) يذهب إلى أن بَنْيَنْ " كأن وراءه – أو بالأحرى كانت حوله وفيه – هذه الاستمرارية الممتدة والفعالية ، ثقافة حية ، ولغة ، وأداه للحكمة الجمعية وفروض أساسية ، وتيار من المعايير والقيم التى تحددت معًا " (آتاكارنينا ومقالات أخرى ، ص ٤١) ، وشكسبير هو المثال الآخر الذى طرحه ليفس عن الشاعر المغروس فى الحديث الشعبى مع قوة إبداعية للغة ليس لها مثيل من قبل أو من بعد ، وليفس لديه سخط غريب على أوصاف إليوت للقرنين فى " شرقى كوكر " " على أنهما جلفان ، يتصف كل منهما بأنه أخرق ، وفظّان ، وغير قادرين على النعم الروحية والثقافية " . وهو يقتبس " يأكلان ويشربان ، مغموران وميّتان " ، ومع ذلك فهما اللذان أبدعا اللغة الإنجليزية ... وهما اللذان مكّنا – مع مرور الزمن – من ظهور شكسبير وديكنز وشاعر (الرباعيات الأربع) [٢٧] (المبدأ الحى : الإنجليزية كمعرفة للتفكير، ص ١٩٦) .

وتحلل النظام القديم ينعكس فى تآكل الثقافة الأدبية التى – وليفس يدرك هذا – كانت وستكون دائمًا ثقافة أقلية ، وهو يحث باستمرار على الحاجة إلى " جمهور متعلم " يؤمن بوجود نواته فى الجامعات وخاصة فى المدرسة الإنجليزية بمقتضى قلبه الذى هو

(٢٦) (١٨٣٤ – ١٨٩٦) شاعر وفنان ومصمم ديكورات وصاحب نزعة اشتراكية . أسس مع زملاء له مصنعًا للأثاث والمنسوجات المطبوعة والزجاج الملون فأحدث ثورة فى الذوق العام الإنجليزى . (المترجم)

(٢٧) يقصد الشاعر ت . س . إليوت . (المترجم)

مدرسة النقد ، تدريب على الحساسية والفهم ، وليفس طوال رسالة حياتة كان مهتماً بشدة بالتربية وخاصة فى كمبردج ، ورغم أنه عبر ببعض التفاصيل عن الاضطهادات والتعسّفات التى عانى منها فى كمبردج (الأدب الإنجليزى فى عصرنا وجامعتنا ، ص ٢٢ ؛ ورسائل فى النقد ، ص ١٤٧ - ١٤٨) ، ولم يكن لديه " أى دافع أو سبب يجعله يرى الأنموذج مجسداً فى كمبردج " (لن أشهر سيفى : مقالات عن التعددية والحنان والأمل الاجتماعى ، ص ١٨٣) فإنه يعبر دائمًا عن الأمل فى صفوة نادرة تتمركز فى الجامعة ، ولقد رفض مصطلح " حكم النخبة " على أنه كلمة غبية ، ضارة هكذا ؛ لأنه يجب أن تكون هناك دائمًا صفوة ... هناك صفوة علماء ، صفوة طيارين ، كيان من الصفوة ، صفوة اجتماعية ، (هناك خيرة الناس) ، والجماهير غير المتميزة تعرف أن أساتذة كرة القدم ومذيعى الإذاعة البريطانية هم الصفوة " (لن أشهر سيفى ، ص ١٦٩) ، وبينما اتهمه الدوس هكسلى " بالنزعة الحرفية " (مقابل النزعة المفرطة فى العملية) فإن ليفس حريص على تجنب سوء التفسير لتعبير " ثقافة الأقلية " على أنه قاصر على النقد الأدبى . بل هو ينشد بالأحرى تعاونًا بين أقسام اللغة الإنجليزية وأقسام الفلسفة ، وبرنامجه للدراسات الإنجليزية يركز على القرن السابع عشر ومقصود به تعليماً مشتركًا يشمل التاريخ السياسى والاجتماعى والدينى ، ويتحدث ليفس باستمرار عن أهيمة مايسميه (المملكة الثالثة) المبدأ الحى ، ص ٣٦) ، وهى ليست خاصة خصوصا تاماً ، وليست شعبية بمعنى الإمكانية الإيجابية العلمية ؛ بل هى مشروع مشترك تعاونى للإنسان ، هى " ثقافة " أو ما يسميه هيجل " الروح الموضوعية " وهكذا لا يقر ليفس إلا بثقافة (واحدة) ، " واضح أنه من العبث طرح (ثقافة) قائمة على العالم (بوصفه) عالمًا " (محاضرات فى الولايات المتحدة الأمريكية ، ص ١٤) ، لكن هذه الثقافة ليست ثقافة أدبية نظراً لأن ليفس لا يؤمن بعالم منفصل للأدب " أنا لا أومن بأية (قيم أدبية) ، ولن تجدونى أتحدث عنها . إن الأحكام التى يُعْنى بها الناقد الأدبى هى أحكام عن الحياة " (محاضرات فى الولايات المتحدة الأمريكية ، ص ٢٣) ، وهو يصرخ قائلاً : " إننى أعتقد فى نفسى إننى الفيلسوف الضد ، وهو ما يجب أن يكون عليه الناقد الأدبى ... و (الجمالى) هى كلمة لا أجد فيها إلا فائدة واهنة " (الفكر والكلمات والإبداع : الفن والفكر عند لورانس ، ص ٣٤) .

ويبدو أن ليفس ينكر أنه معنى تماماً باستجابه جمالية وحكم جمالى ، وأنا أعتقد أن هذا حق في الغالب وخاصة بالنسبة لنقده للرواية ، وهو نقد يقتصر على توجيه الانتباه للتمايزات والأحكام لدى المؤلف بالنسبة لشخوصه ، ويبدو أنه نسى مصادقته المبكرة لبحث س . هـ . ريكوورد " ملاحظة عن الرواية "؛ والذى يقول " إن الحبكة أو الشخصية لا تكون محسوسة إلا على أنها صادرة من الذاكرة ، ومع هذا فإن أياً منها لا يكون لها تكافؤ إلا فى الحل " ؛ بل حتى إنه ليتجاهل تذكيره بأن " الرواية – مثل القصيدة – مكونة من كلمات " (أناكارنينا ومقالات أخرى ، ص ٢٩) ، وغالباً ليس لدى ليفس ما يقوله عن اللغة أو هو يترك السطح اللفظى بسرعة شديدة ويقنع بالتلميحات بالنسبة لحيويتها وخاصة لأنه لا يكاد يكون له أية أدوات وصفية فى متناول يده (إن لم نتحدث عن الأدوات التحليلية) ، وهو يندد بعلم اللغة وفلسفة فتجنشتين فى اللغة على أنها عقيمة بالنسبة للدارس الأدبى ويفترض أنهم " يؤجلون تناول المعنى على الإطلاق بجدية " (المبدأ الحي ، ص ٥٧) .

ومع هذا يرتكب – بالفعل – أعمالاً جائرة فى حق نفسه عندما ينكر أنه معنى بالقيم الأدبية . ومن الصعب – مع السمعة السيئة الشديدة – أن نلومه بالنسبة لفروضه ومعاييره ؛ فهو منذ أن كتب بحثه " النقد الأدبى والفلسفة " (١٩٣٧) – الموجه صراحة ضد مطلبى بتوفر التوضيحات – قد أعاد تأكيد رأيه من أنَّ المعايير يمكن أن تتحدد وحسب " فى السيرورة الفعلية للنقد " ، وأن تحديدها بإحكام " سيكون أمراً فجاً وغير ذى تأثير بشكل لا يحتمل " (رسائل فى النقد ، ص ٤٨) ، إنه دائم الشك فى أصحاب النظريات ، وهو يعترف بأن كتاب ريتشاردز (مبادئ النقد الأدبى) له تأثير تحريرى : " لقد انطلق من تعويذة – الفكر المحيط (للشكل) و (الصوت – القيمة) المحْصن ، وعلم العروض والأمور غير المجدية النقدية التى تُبَجَّل عبر الزمن الأخرى " (الأدب الإنجليزى فى عصرنا وجامعتنا ، ص ١٧) ، غير أن ليفس يعتبر ما لدى ريتشاردز من اهتمام بالأدب ليس مكثفاً وليس متطوراً على الإطلاق " وكذلك ادعاء نظريته " شبه العلمية وشبه السيكولوجية " (الأدب الإنجليزى فى عصرنا وجامعتنا ، ص ١٧) ، وليفس – وهو معجب كبير أصلاً بنقد إليوت وواضح أنه متأثر تأثراً عميقاً بذوقه ومنهجه – أدان فى فترة متأخرة أفضل مقالاته النظرية المعروفة ألا وهما (" التراث والألمعية الفردية " و " وظيفة النقد ") على أنهما " مدعيان ، مضطربان ، مشوشان " (لن أشهر سيفى ، ص ١١٤) ، وهو يسمى مقال " التراث والألمعية الفردية ":

" لا شيء كفكر كله ادعاء " (الفكر والكلمات والإبداع ، ص ١٦) ، وهو " غامض وملتبس " (المبدأ الحى ، ص ١٨٦) ، ولكن أحيانًا يتبين ليفس أن هناك تلاعبًا متداخلاً بين الناقد وصاحب النظرية ، وهو يقول وهو يتحدث عن كولردج : " إذا كنت لا أستطيع أن اتخيل أستاذًا عظيمًا لمثل هذه النظرية النقدية عى نحو كله اهتمام – والذى ليس ناقدًا كبيرًا – ناقدًا كبيرًا فى الممارسة النقدية ، كما أننى بالمثل لا أستطيع أن أتخيل ناقدًا عظيمًا أو ذا قدر كبير لا يكون مهتمًا للغاية تمامًا بالمبدأ النقدى " (٢٨) ، ومع هذا فإن ليفس لا يكاد يِّتبع إقراره بالحاجة إلى المبادئ النقدية ، وهو لا يعترف إلا بأن " (على المرء) أن يستخدم الكلمات – الرئيسية الأساسية بالمعانى الخاصة التى يجب أن يعتمد فيها على النص ليحددها " (المبدأ الحى ، ص ٣٤) ومبكرًا تمامًا فى وصف " التقويم السنوى للرسائل " يمكن لليفس أن يقول : " هذه (المعايير الخاصة بالنقد) مفترضة : لا يمكن قول المزيد عنها ؛ ليس هناك مزيد من الحاجة إلى ما يقال " (آنّاكارينا ومقالات أخرى ، ص ٢٢١) ، وأن الممارسة النقدية تظهرها ، وقد اكتشف ليفس كتاب " العارف والمعروف " (١٩٦٦) من تأليف مارجورى جرين – تلميذة ميكل بولانى وهو كيميائى أصبح فليسوفًا وخير ما يوصف به أنه مثيل للفليسوف الفرنسى ميرلوبونتى – منه يمكن أن يقتبس أن المعيار ليس " مصاغًا لفظيًا " (المبدأ الحى ، ص ٣٣) ، وحيث يستطيع أن يجد دفاعًا من أجل المعرفة التكتيكية .

وفى رسالتى فى مجلة سكروتنى ، العدد الخامس (١٩٣٧) التى سبق اقتباسها وضعت مثال لفيس فى الشعر ، واقتبست اقتباسًا حرفيًا من (إعادة تقييم) ، وليفس فى كتاباته المتأخرة يتجنب هذه المصطلحات ويتحدث بالأحرى عن " التحقق " أو " الأداء " أو عن " الاقتناعية " و " الحتمية " ؛ وكلها صالحة للفن الناجح ، والأغلب أكثر وخاصة فى نقد الشعر نجد ليفس ينشد معيار " الإخلاص " وهو مصطلح مهيمن ضاغط فى تاريخ النقد الإنجليزى الذى قد يصبح بسهولة معيارًا أخلاقيًا بسيطًا ، ولكن يمكن أن يفى بكل أنواع الأشياء الطيبة مثل " الإخلاص الخاص بالوجود كله وليس لمجرد القصد الشعورى " (محاضرات فى أمريكا ، ص ١٥) ، وهو شىء يشبه حساسية إليوت التوحيديه ، وأحيانًا نجد ليفس على نحو تَلَمسٍّى يحدد الشاعر العظيم

(٢٨) «النقد والتاريخ الأدبى » سكروتنى ، العدد الرابع ، (١٩٣٥ – ١٩٣٦ ، ص ٩٦) .

على أن لديه " قوة إعطاء تعريف عينيّ " – أى أن يلتقط فى الكلمات والاستثارة فيها والإيقاعات – للمشاعر والاستيعابات – اللب المحورى مع الهالة النورانية المراوغة – والتى بدت بصفة خاصة عناصر فريدة فى تجربته الخاصة " (ص ١١٥) ، وفى أُطُرٍ أكثر تقليدية يسمى الشعر " نتاج تخيل متحقق عمل من الداخل موضوعًا عميقًا ومستشعرًا بدقة " (محاضرات فى أمريكا ، ص ١٥٥) ، والمعيار الضمنى للشعر هو فى الغالب تجرى مشاهدته بأفضل ما يكون بطرح استبعادات ليفس . إنّه يقابل – على سبيل المثال – مسرحية (أنطونيو وكليوباترا) لشيكسبير مع وصف شيكسبير لكليوباترا فى ثورتها على أنه " يمثل معنى " ، بينما فقرة دريدن الموازية هى مجرد " بلاغة وصفية " (ص ١٤٨) ، أو يذهب إلى أن الصور ليست مجرد صور بصرية وليست " خوخًا فى كعكة " ؛ بل " يثور للحياة المعقدة غير المفصولة عن السياق " (ص ١٠٦) ، وهو يستطيع ، بحساسية – أن يقابل القصائد بمعايير جمالية قصوى عندما يظهر – على سبيل المثال – أن على المرء أن يفضل سوناتا وردزورث " مأخوذًا بالفرح " على " أنها أمسية رائعة " (ص ١١٣ – ١١٤) . وليفس فى النظرية يعرف تمامًا جدًا " الاختلاف بين مجرد الفكرة المنطقية وما نتطلبه فى الفن " (ص ١٠٣) .

ومع هذا ، غالبًا ما ينتقل بسرعة إلى نقد الرؤية الكلية العالمية التى يروّج لها الشاعر . فهو فى مناقشة مطولة للغاية تدعو إلى الأعجاب جزئيًا لعمل إليوت (أربع رباعيات) وهى مشبعّة بامتداحات لإليوت على أنه " شاعر عظيم " أو هو شاعر " أعظم من ييتس أو هاردى " (الأدب الإنجليزى فى عصرنا والجامعة ، ص ١٣٦ ؛ أيضًا محاضرات فى أمريكا ، ص ٢٩) ، وإليوت يجرى انتقاده ليس ببساطة بسبب آرائه الدينية بل لتصوره للزمن ، لقد أصبح ليفس واعيًا بما يمكن أن يسمى البرجسونية ، الفلسفة الشاملة للفيض عند هويتهد وكولنجوود وصمويل الكسندر ، وهناك أسى بالنسبة لإليوت ؛ لأنه يريد أن ينكر الزمن نظرًا لأنه فى نظر ليفس نجد أن " الحياة هى سيرورة ، والزمن هو صميم واقعها " (المبدأ الحى ، ص ٢٢٥) ، ويجب ألا نتحدث عن الحنين القديم للخلود ، عن الرغبة فى أن " الزمن يمكن أن يتوقف " . وليفس يعرب عن تناقض بين شعور إليوت بعدم سداد اللغة وشعور بالحاجة إلى الصمت الأقصى ، ومن جهة أخرى إنه شاعر ممارس ، مبدع للغة ، واعتراف إليوت بالتواضع يجرى تفسيره على أنه سلبية ، على أنه رفض للمسئولية ، على أنه إنكار للحرية الإنسانية . لقد أصبح ليفس متفائلاً كونيًا ، مؤمنًا شديدًا بالعمل وبالمسئولية الكلية والخيرية

الأساسية للإنسان ، ويجرى استهجأن إليوت " لخوفه من الحياة والاحتقار (الذى يشمل الاحتقار الذاتى) للإنسانية " (ص ٢٠٥) وبصفة خاصة لاستنكاره للجنس ، " يبدو أن إليوت لم يكن على الإطلاق قادراً على معرفة الحب الإنسانى الكلى بين الجنسين " (محاضرات فى أمريكا ، ص ٤٩) . وشعر إليوت " ليست فيه تجربة إنسانية عينية وراءه ؛ إنه يكشف بالأحرى عن تحفظ ؛ إنه يصدر فى الحقيقة عن عوْز مدد " (الأدب الإنجليزى فى عصرنا والجامعة ، ص ١٤٤) ، وهو يظهر " فوضى بالنية وعدم أمان " (ص ١٤٦) و " كرب من جراء فقدان المعنى " (ليس بسيفى ، ص ١٦) . والآن فإن ليفس يؤازر د. هـ . لورانس " الذى هو كاتب أعظم بكثير " ، و " وهو ناقد أعظم من إليوت ليس له قرين " (ص ١٢١) .

ولقد أصبح لورانس معيار العظمة والحقيقة عند ليفس ؛ بسبب أنه لا يستطيع أن يميز بين كتبه على أسس جمالية وهو يندد برواية " عشيق الليدى تشاترلى " على أنها " رواية سيئة " (أنّاكارنينا ومقالات أخرى ، ص ٢٣٨) و " الأفعى ذات الريش" باعتبارها " ضلالاً محبطًا " (الفكر والكلمات والإبداعية ، ص ٥٧) .

ولكن بصفة عامة فإنه بالرغم من أن ليفس يرى أن لورانس هو " ضحية غيب أى حد دقيق بين فكره المنطقى وفنه الإبداعى الكامل " (ص ٦١) فإنّه يستخرج منه عقيدة تتجاهل أو تلمح بحذر شديد فحسب إلى لاعقلانية لورانس الغامضة ومعرفته بالخوراق أو لغوه عن المجموعة الشمسية وآلهة الظلام وغيرها من الشطحات الخيالية . إن ما يعجب به ليفس ويعتنقه هو عبادة الحياة ؛ والتى بالرغم من غموضها يعدها " كلمة ضرورية " (ليس بسيفى ، ص ١١ وما بعدها) ، إنها تفترض بجانب معناها الغامض – فى الغالب – دلالة دينية لدى ليفس ، والفقرة فى بداية رواية (قوس قزح) عندما يكتشف توم براجوين أنه " لا يمت إلى نفسه " ، ولكنه " خاضع للنظام الأكبر " يستخدم معنى الدين لإعادة الانقياد الارتباطى حسب المعنى الاشتقاقى لكلمة " الرابطة " الإنجليزية ، وليفس يستخدم كلمات مثل " ما وراء " و " تبجيل الحياة " (مع مرجعية صريحة لأبرت شفتيز) ، " والمسئولية " (يكاد يكون بالمعنى الذى عند دوستويفسكى) وهى المسئولية الكلية ، " والشعور بالسرور ووحدة الحياة " أو تعبيرات مختلفة : حقيقة " الحياة ترتبط ارتباطًا صميميًا (بالدهشة) ، (بالمجهول) ، (بالتخيل) ، (بما هو دينى) ، (بالمسئول) " (الفكر والكلمات والإبداعية ، ص ٢٨) . وليفس –

على حد علمى - يتجنب استخدام كلمة (الله) وأى التزام بالاتباع الدينى الخاص . ويصبح بليك ووردزورث بجانب لورانس القديسيين الحماة لهذه العقيدة ، ومما يدعو إلى الغرابة الشديدة أن ديكنز أصبح متمثلاً فى هذا التراث الجديد أو بالأحرى " الاستمرارية " ؛ حيث إن ليفيس لا يحب الآن أنْ يتوحَّد مع مفهوم إليوت (ليس بسيفى ، ص ١٢٠) ، رغم أنه يستخدم كلمة (التراث) فى عنوان كتابه عن الرواية الإنجليزية ، وبليك يبدو له مناسبًا على نحو أكبر اليوم عن إليوت ، والمقال القديم لإليوت عن بليك يجرى نقده من جراء الرأى من أن بليك كان سصبح مستبعداً على نحو أفضل إذا " تقيد بتوقير للعقل اللاشخصى المجرد وللحس المشترك وموضوعية العلم " (مقالات مختارة ، ١٩٣ ، ص ٣٠٨) ، ويجرى مدحه لتمجيده للإبداعية والمسئولية . وليفس يقتبس قول بليك عن تصاميمه " رغم أننى أسميها تصاميمى (أنا) فإننى أعرف أنها ليست خاصة بى (أنا) " (المبدأ الحى ، ص ٤٤) ، كما لو كانت هذه مجرد صياغة نثرية بإيمانه بالإلهامات الخارقة بل وحتى بأشكال العقاب الإلهى ويستفيد كثيراً من التفرقة بين (النفسية) - وقد تصورها على أنها الفردية بالمعنى الضيق ، و (الهوية) ؛ التى تتضمن المسئولية المشتركة والمشاركة فى كل المسعى الإنسانى الشامل . والمقال المتأخر عن بليك (فى : وليم بليك : مقالات فى تكريم السيد جيوفرى كينز ، ١٩٧٣) يحتوى بالفعل على الكثير من النقد الأدبى المباشر ، بل ويحتوى حتى على تاريخ أدبى ، و " التخطيطات الشعرية " يجرى مدحها لما فيها من جدادة فى رجوعها إلى قصائد شيكسبير الغنائية وعلاقتها بالشعر الشعبى بينما يقلل ليفس من الارتباطات بالقرن الثامن عشر وهو يرد بشدة باستغلال وضع بليك فى تاريخ للتصوف وعلاقاته بسويدنبرج أو بوهمة ؛ وهو يستبعد (الكتب التكهنية) على أنها أعمال فنية غير ناجحة (وليم بليك ، ص ٦٧) ، ويطرح ليفس تفسيراً لفشل بليك والذى يبدو لى جديداً إن بليك محتاج إلى إطار ملحمى وهو فى عصره كأن عليه أن يلجأ إلى (سقوط الإنسان) ، وكل ما استطاعة هو طرح مسلمة عن (سفْر الرؤية) ، نهاية للتاريخ ، وهكذا فى رأى ليفس فإن بليك ألزم نفسه بحتمية مناقضة لتأكيده المعتاد على الحرية الإنسانية والإبداعية ، ويتعاطف ليفس مع تمرده ضد لوك ونيوتن ، التمرد ضد الثنائية الديكارتية : لقد قرأ حَجِجًا ضد هذا عند ميكل بولانى ومارجورى جرين (المبدأ الحى ، ص ٢٢٩) .

وديكنز الذى أسماه ليفس نفسه " الْمُسَلِّى الكبير " فى كتاب " التراث العظيم " والذى لم يمدح سوى روايته (أوقات عصيبة) ، أعاده فيما بعد إلى وضعه السابق

وجرى تمجيده على أنه الثانى مباشرة بعد شيكسبير ، وعلى أنه " واحد من أعظم الكتاب المبدعين " (ديكنز : روائيًا ، ص ٩ من التصدير) ، وديكنز - مثل بليك - هو " أحد الأبرار للروح - أى الحياة " (ص ٢٧٤) وليفس مع بليك وديكنز " يربط لورانس حتى إنه يتوفر لنا " خط ممتد منه إلى القرن العشرين " (ص ٢٧٥) ، كما لو أن ليفس قد نسى أنه سمى ديكنز " المُسلِّى الكبير " ، فإنه الآن يحتج ضد هذا الرأى بصوت جهير (ص ٢٩ ؛ أيضًا الأدب الإنجليزى فى عصرنا ، ص ١٧٥) ، رغم أنه فى الكتاب الذى هو عن ديكنز الذى كتبه بالمشاركة مع زوجته والذى ألحق المناقشات عن (ديفيد كوبرفيلد) و (البيت الكئيب) و (آمال كبار) ، وقد أعاد طبع البحث عن (أوقات عصيبة) ، والمقال الفاتر عن (دمبى والابن) لم يتغير ؛ وهو حينئذ جعل فى الصداره رواية (دوريت الصغير) على أنها خير أعمال ديكنز ، " إنها عظيمة عظمة فائقة " (ديكنز : روائيًا ، ص ١٧٧) ، وهى ببساطة " رواية من أعظم الروايات قاطبة " (ص ٢١٣) . وليفس يرفض ما لدى إدموند ويلسون من اعتبار مفترض لعمل ديكنز الإبداعى " النتاج الأهوج لأشكال الحصر فى الطفولة من التجارب " (ص ١٠ من التصدير) ، وقد صدمه رأى سانتايانا عن ديكنز على أنه " ضال لم يرث شيئًا بالكلية " ، وليفس يمجّد جذور ديكنز فى التراث الشعبى (ص ٢١٤) . زيادة على ذلك فإن استمرارية بليك - ديكنز - لورانس تبدو غريبة فهى لا تقوم إلا على أساس مفهوم للحياة غامض شامل غير محدد ، وليفس يعترف بهذا (ص ٢٢٤) .

إن (التراث العظيم) الأصيل من جين أوستن إلى جوزيف كونراد ليس - على أية حال - كتابًا منسيًا . فهناك تعليق جدير على الكتّاب الذين ورد ذكرهم هناك ، لقد خصص مقالاً عن رواية جورج إليوت (آدم بيد) . (آنّاكارنينا ومقالات أخرى ، ص ٤٩ - ٥٨) توحى بوجود سوابق ونماذج للرواية عند سكوت وهوثورن والتراجيديا اليونانية ووردزورث وشيكسبير ، وهذا يصلح للمؤرخ الأدبى الذى يمكنه ويقدر على أن يستخرج من هذا وثيقة فى التاريخ الاجتماعى . وتجرى مناقشة هنرى چيمز فى عدة مقالات ، وتوصف رواية (الأوربيون) على أنها " حكاية أخلاقية " و " كوميديا " جرت إعادة قصها على نحو حسن رغم أن الوشيجة مع جين أوستن الموحى بها يبدو أنها قائمة على كراهية چيمز لها (ص ٧٤) ، وأيضًا المقال عن (ماذا تعرفه ميزى) تؤكد " ما فيها من كوميديا ذات روح عالية " (ص ٨٠) ، وهناك ملاحظات ضمنية تظهر أن ليفس ظل سادرًا تمامًا فى عملية تراتب الروايات . ورواية " الأميرة كازماسينا

تعد" كتابًا سيئًا " و السفراء " هى أسواء أعمال چيمز ، وهو حكم غير مفهوم بالنسبة لى . وكونراد يعاود الظهور فى مقالين : مقال عن (خط الظل) يحتوى على دفاع طيب ضد رد شجن كونراد إلى " تطبيق فاتر للواجب " (ص ٩٨) والدرس الذى يتعلمه البطل أكثر رهافة " و لا يمكن تمثيله بأى معيار أخلاقى " (ص ١٠٩) ، والمقال عن " المشارك السرى " يرفض قراءة تمثيلية نفسية ويراها على ضوء درس مباشر عن " المسئولية الخلقية " (ص ١١٩) ، والقائد الشاب ليست لديه أى مشاعر آثمه ، ويقرر أن قرينه يجب إنقاذه من القانون ؛ لأن من الحق ضرورة إنقاذه .

وتدخل الرواية الأمريكية فى دروب جانبية بشكل ما فى التراث العظيم وهو يدرج هاوثورن على أنه سلف چيمز ومارك توين ، وهو يمدح رواية (مغامرات هكلبرى فين) على أنها " كتاب من الكتب العظيمة فى العالم " (آناكارنينا ومقالات أخرى ، ص ١٢١) ويكرس ليفس مقالاً كله إعجاب لرواية بود نهد ويلسون (ص ١٢١ - ١٣٧) . وليفس يستهجن هوتيمان وهو وازودريسر وسكوت فيتز جيرالد وهيمنجواى (آنّاكارنينا ومقالات أخرى ، ص ١٥٣ - ١٥٤ ؛ الأدب الإنجليزى فى عصرنا ، ص ١٨٠) وقد ازداد معاونة لما هو أمريكى ليس على نحو اللعنة على أسس شخصية أو قومية بل خوفًا من الاصطباغ بالصبغة الأمريكية ، بل خوفًا من " الإمبريالية الجديدة الأمريكية من جراء الكمبيوتر " (ليس بسيفى ، ص ٢٠٦) . فإذا أخذنا باتفاقة مع رعبه العام من شرور الحضارة الصناعية التى أصبحت أمريكا رمزًا لها ؛ فإن المرء لا يملك إلا أن يأسى لاستهجانه النسقى للدراسة البحثية الأمريكية عن الأدب الإنجليزى ، فإدجار جونسون عن ديكنز وجوردون هايت عن جورج إليوت وهارى . مور عن د . هـ . لورانس يفرزها بالاسم تحديداً (ديكنز : روائيًا ، ص ١٠ من التصدير) ، لدرجة أنهم تعزيز للسير الإنجليزية ، بل عادة على أنهم متحاملون عادة بصفة عامة " حتى أشد عمل نقدى تحيذى عن المؤلفين الإنجليز - جين أوستن ، الأخوات برونتى ، ديكنز ، چورج إليوت ، د . هـ . لورانس - ينم عن جهل مطبق بالحضارة التى كتب فى ظلها هؤلاء المؤلفون ؛ ومن ثم هناك عجز عن قراءتهم . والحقيقة تمتد من ادموند ويلسون فَنَازِلْ " (الأدب الإنجليزى فى عصرنا ، ص ٣٤ ، ص ٣ من الملاحظات الهامش ؛ أيضًا : ليس بيسفى ، ص ١٨٥) ، والأمر يمتد إلى مطولات كلها عبث عندما يعمم ليفس أن " الكتّاب الأمريكيين المحبوبين الحاليين " يظهرون " بؤسا مثبطا وغالبًا مقيتًا بالنسبة لمدى التجربة والرضا والإمكانية الإنسانية التى يبدو أنهم يعرفونها عنهم والتفكير فيهم

جميعًا . وبالنسبة للأمريكيين المشهورين والذين يحظون بالتملق الذين كتبوا عن الكلاسيكيات (البريطانية - الإنجليزية يبدو وأنهم عاجزون عن قراءتهم بالحكم مما يقولونه عنهم " (المبدأ الحى ، ص ٥٢) . ولا يقتصر الأمر على أن ليفس خائف من أن إنجلترا " سوف تصبح مجرد إقليم للعالم الأمريكى (ليس بسيفى ، ص ١٥٩) بل هو أيضًا يخشى أن يحدث هذا أيضًا لأوربا وآسيا . لقد عارض انضمام بريطانيا العظمى فى السوق المشتركة وهو يتذمر من هجرة غير البيض إلى إنجلترا . ونزعته الإقليمية أو النزعة الإنجليزية الضئيلة واضحة أيضًا فى تجاهله المتعمد للآداب الأخرى غير التى تكتب بالإنجليزية . وربما يرجع بعض تحامله من جراء ارتيابه الأصلى بشأن الأدب المتاح فحسب فى الترجمة . ولكن إذا توقع المرء ملاحظات انتقادية قليلة عن فلوبير وما لارميه وفاليرى وتبجيلاً روتينيا لايو جيذيو مونتيل [٢٩] ؛ فإن الصمت يسبب الصمم . وهناك استثناء واحد وهو مقال رواية تولستوى "آناكارنينا " (١٩٦٧) وهو يقدم قراءة حساسة ولافتة للنظرية الخاصة بالمسألة الأخلاقية فى الكتاب . وكما لاحظ كل إنسان فإن ليفس يرى زواج لفين - كيتى على أنه المقابل لعلاقة - آنّا - فرونسكى ، ولكن يشير إلى المعيار الظاهرى لزواج لفين موزع من جراء تطوره اللاحق (آنّا كارنينا ومقالات أخرى ، ص ١٤) . إن صراع آنّا ليس ببساطة مع المجتمع ولكنها تعانى من شعور بالخطيئة ينبعث من " كبرياء داخلى دقيق " (ص ٢٢) . لكن المقال يبدو لى أنه يتشوه من جراء تواز متطفل مرسوم عن موقف واقعى - حياتى ، علاقة د. هـ . لورانس - فريدا ، وهناك إشارة بسيطة فى هذا التاريخ المتأخر للسخرية من أرنولد وهنرى چيمز لاستنكارهما فن تولستوى .

لقد كان ليفس دائمًا صاحب نزعة نظرية غير عملية وهو مقتنع بصوابيته ؛ والتى كانت ميزة معظم النقاد فى التاريخ ، لقد استبعد " النزعة " التعددية عى أنه من " الحق أن يكون المرء غير متناسق ومتفائلاً " (ليس بسيفى ، ص ١٦٥) ، وهو لا يجد جدوى فى النزعة النسبية التاريخية ، نظرًا لأن الأدب حتى - من أقصى الماضى - يجب أن يروق لنا الآن ويكون حيًا ، لكنه ينكر أيضًا النزعة الإطلاقية إذا كنا نعنى بها إستجابة

(٢٩) " قراءة الشعر و إيو جينيو مونتيل " ، سكروتنى ، العدد الرابع (١٩٧٩) انظر أيضًا عرضى التحليلى فى " مودرن لانجورج ريفيو " ، العدد ٧٧ (١٩٨٢) ، ص ٧١٠ - ٧١٢ .

لمعايير ثابتة أو عبارة بسيطة لسلطة شخصية ، وهو يصر دائمًا على أن النقد هو مشروع مشترك عام ، " مسعى عام " يلبى اتفاق جمهور أو على الأقل دائرة من الناس ويبدو أن الدائرة قد ضاقت فى السنوات المتأخرة ، وازداد ليفس فى عملية فرض سلطته على العقول المرنة للأصدقاء والطلاب . ومن المؤكد فإن موقفه السلبى الشامل يكاد بالنسبة لكل كاتب منذ إعجاباته فى شبابه ومنذ كونراد ولورانس متوهجة ، وليست لدى ليفس كلمة طيبة يقولها عن فرجينيا وولف (آنّا كارنينا ومقالات أخرى ، ص ١٨٨) أو أودن أو سبندر (ص ١٩١) ، أو الدوس هكسلى ، أو كنجزلى أميز ، وهو صامت عن كل واحد من الكتاب البريطانيين أو الأمريكيين فى عقود السنين الأخيرة الذين حظوا ببعض الانتباه . وكتابات ليفس المتأخرة هيمن عليها جدال فى عقل ليفس - بين ت . س . إليوت و د . هـ . لورانس ، ولورانس حظى بالإعجاب والتسليم . ولا يحظى لورانس بالتمجيد على أنه أعظم روائى فى القرن العشرين فحسب ، بل أيضًا بسبب " عبقريته التى ليس لها مثيل كناقد أدبى " (ص ١٧٤) ، وعلى أنه " أفضل ناقد أدبى فى عصرنا - وُجد على الإطلاق " (الفكر والكلمات والإبداع ، ص ٣٢) ، وهو حكم يبدو لى تدحضه انحرافات لوارنس العديدة ونواقصة وأشكال جهله . فأحكام لورانس عن الكتاب الروس العظام ودراسات فى الأدب الأمريكى الكلاسيكى " (١٩٢٣) مع تعميماته المتوحشة عن السيكولوجيا القومية والتاريخ والطبائع بين الجنسين كفيلة وحدها لتفنيده وإظهار تهافته . والإعجاب بلورانس قد أعمى عينى ليفس أيضًا بالنسبة لتميز بين أعمال لورانس : ثناؤه على رواية (القديس ماور) أو مناقشة " دمية القائد " على أنها " رائعة من النتائج الفائق للعبقرية " (ص ٤٣) ، وهذا يتجاهل رسالتها الفجّة ، وهذا يبدو مثالاً صارخًا ، وعقيدة د . هـ . لورانس الكلية يجرى تجديدها بل ويجرى جعلها موقرة كرفض سليم لحضارة الآلة ، كتدين متكلف صوفى متوسط ، تزكية للزواج الحسن باعتباره وحدة فيزيائية وروحية وكدعوة لمجتمع عضوى . ولورانس يجرى الإعلاء من شأنه فى الصورة التى رسمها ليفس . وليفس رغم كل تحديه للمؤسسة البريطانية وسلوكه الإشكالى الشديد هو فى الحقيقة ناقد حساس ذو غرائز بحثية والذى يريد من الباحثين أن يستجيبوا - على نحو تعاطفى - مع الأدب العظيم . وليفس بالفعل يعتنق " أو يتمسك بنظرية فى النقد لا تختف أية حال عن نظرية دلتاى أو أية داعية آخر للفهم . إنه يستطيع أن يقول : إننى أدرك القصيدة ، ولكن فى إدراكى لها علىّ أن افترض فى وقت واحد أنها مستقلة عنى وأن العقول يمكن

أن تلاقيها " (المبدأ الحى ، ص ٣٣) ، وأنه " فى قراءة القصيدة يكون كما لو أن المرء كان يعيش ذلك الحدث الفريد أو الموقف أو شريحة الحياة " (ص ١١١) ، وهو بحق تماماً يفترض أن الموقف لا يمكن فصله عن الواقعة وأن القراءة عند بولانى ومارجورى جرين تعزز بصيرته السابقة التى تكاد تكون بصيرة غريزية فى أولية التقييم . وهذه القيم يمكن صياغتها على أنها الواقعية ، التفاؤلية ، خيرية الإنسان ، أخلاقية الأدب ، مجتمع ثقافة الأقلية والباحثين الخالدين المستجيبين بحساسية لانتقاء من الأدب الإنجليزى . وليفس يعد من الخوارج عى نحو أقل مما هو فى حماسه الإشكالى الذى يريد أن يكون عليه ، إنه تيلاءم على نحو حسن مع تراث النقد الإنجليزى فى النزول ابتداء من أرنولد ونجاح المعلمين الإنجليز والجمهور الأكثر اتساعًا الذى يختبر تقبلة المتزايد ، الذى وهو داخل حدوده أصبح حتى نزعة تزمتية ، وكتبه المبكرة التى طورت مفهوم إليوت لتاريخ الأدب الإنجليزى وتمجيده للرواية الفكتورية - بالرغم من الاستثناء أو بسبب الاستثناء) قد أقنعت على نحو ما ميزه رواية (قوس قزح) وراوية (نساء عاشقات - من بين روايات لورانس . لكن الرفض شبه الكامل المتأخر للشاعر والناقد ت . س . إليوت والتمجيد غير النقدى للروائى د. هـ . لورانس يكاد يكون فى مجمله غريباً . زيادة على ذلك فحتى كتاباته المتأخرة تحتفظ باهتمامها كتعبيرات على شخصيته وتوضيح لآرائه الأسبق وكاختبار لابتعاده عما يسمى كلاسيكية شبابه المصطبغ بصبغة إليوتية إلى رومانسية جديدة ، نجد فيها بليك عدو التنوير ، ديكنز " أعظم الروائيين الرومانسيين " (ديكنز : روائيًا ، ص ٢٧٦) و د . هـ . لورانس يبدو كتراث منافس جديد أو استمرارية له . وتأكيد ليفس - وليس هذا فريداً فى عصرنا - لمطالب الثقافة ضد الحضارة ، لفهم مشحون بالقيمة ضد التفسير العلمى ، قد تدعم بإدراج للوشائج مع بعض الفلاسفة فى التراث الظاهر يأتى والوجودى ظل مهمة ضرورية لكل صاحب نزعة إنسانية ؛ وبهذا المعنى فإن ليفس فى أواخر أيامه قد حارب ببسالة من أجل الاهتمام المحورى بالنقد .

المصادر والمراجع

How to Teach Reading: A Primer for Ezra Pound (1932) (repr. in Education and the University, 1943).

New Bearings in English Poetry (1932). Cited as NB.

Culture and Environment, with Denys Thompson (1933). Cited as CE.

For Continuity (1933).

Towards Standards of Criticism: Selections from the Calendar of Modern Letters, 1925-27 (1933).

Determinations: Critical Essays (1934).

Revaluation: Tradition and Development in English Poetry (1936). Cited as R.

Education and the University (1943). 2nd ed. (1948), cited as EU.

The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad (1948). Cited as GT.

The Importance of Scrutiny, ed. Eric Bentley (1948). Cited as IS.

The Common Pursuit (1952). Cited as CP.

D. H. Lawrence: Novelist (1955). Cited as DHL.

Scrutiny: A Retrospect (1963).

Two Cultures? The Significance of C. P. Snow's Richmond Lecture (1963).

Anna Karenina and Other Essays (1967). Cited as AK.

A Selection from Scrutiny, ed. F. R. Leavis (1968).

English Literature in Our Time and the University (1969). Cited as EL.

Lectures in america, with Q. D. Leavis (1969). Cited as LA.

Dickens: The Nevelist, with Q. D. Leavis (1970). Cited as D.

"Wordsworth: The Creative Conditions," in Twentieth-Century Literature in Retrospect, ed. Reuben A. Brower (1971).

Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope (1972). Cited as NS.

"Justifying One's Evaluation of Blake," in William Bloke : Essays in Honour of Sir Geoffrey Keynes, ed. Morton Paley and Michael Phillips (1973).

Letters in Criticism, ed. John Tasker (1974). A collection of Leavis's letters to the press, containing items of interest. Cited as LC.

The Living Principle: "English" as a Discipline of Thought (1975). Cited as LP.

Thought, Words and Creativity: Art and Thought in Lowrence (1976). Cited as TWC.

Reading Poetry and Eugenio Montale : A Tribute (1979).

The Critic as Anti-Philosopher, ed. E. Singh (1982). See my review in Modern Language Review 79 (1984): 174-76.

René Wellek. "Literary Criticism and Philosophy," Scrutiny 5 (1937): 375-83 (repr. in IS, 23-30).

___, "Correspondence: Literary Criticism and Philosophy," Scrutiny 6 (1937): 195-96.

H. A. Mason. "F. R. Leavis and Scrutiny," Critic 1 (1947): 21-34.

Martin Jarett-Kerr. "The Literary Criticism of F. R. Leavis," Essays in Criticism 2 (1952): 351-68.

Bernard C. Heyl. "The Absolutism of F. R. Leavis," Journal of Aesthethics and Art Criticism 13 (1954): 249-55.

L. D. Lerner. "The Life and Death of Scrutiny," London Magazine 2 (1955): 68-77.

Lionel Trilling. "Leavis and the Moral Tradition," in A Gathering of Fugitives (1956).

Eliseo Vivas. "Mr. Leavis on D. H. Lawrence," Sewanee Review 65 (1957): 123-36.

Vincent Buckley: Poetry and Morality: Studies in Criticism of Arnold, Eliot, and Leavis (1959), pp. 158-213.

James Holloway, "The 'New Establishment' in Criticism," in The Charted Mirror (1960), pp. 204-26.

Andor Gommen. "Criticism and the Reading Public," in The Modern Age, vol. 7 of The Pelican Guide to English Literature, ed. Boris Ford (1961), pp. 350-76.

George Steiner. "F. R. Leavis," Encounter 18 (May 1962): 37-45 (erpr. in Language and Silence, 1967, pp. 221-38).

Lionel Trilling. "Science, Literature and Culture: The Leavis-Snow Controversy," Commentary 33 (1962): 461-77 (repr. in Beyond Culture, 1965, pp. 145-77).

George Watson. The Literary Critics (1962), pp. 208-15.

E. Singh. "Better History and Better Criticism: The Significance of F. R. Leavis," English Misscellany 16 (1965): 215-79.

Andor Gomme. Attitudes to Criticism (1966).

Ronald Hayman. Leavis (1966).

D. F. McKenzie and M. P. Allum. F. R. Leavis: A Checklisl, 1924-64 (1966). Contains an out-of-date bibliography.

F. W. Bateson. "The Scruting Phenomenon." Sewanee Review 85 (1977): 144-52.

Robert Boyer. F. R. Leavis: Judgment and the Discipline of Thought (1978).

R. P. Bilan. The Literary Criticism of F. R. Leavis (1979).

Francis Mulhern. The Moment of 'Scrutiny' (1979). See my review of the provious three books in Modern Language Review 76 (1981): 175-80.

William Walsh. F. R. Leavis (1980). Also contains a Chapter on Q. D. Leavis. See my review in Modern Language Review 77 (1982): 710-12.

P. J. M. Robertson. The Leavises on Fiction: A Historic Partnership (1981).

Denys Thompson, ed. The Leavises: Recollections and Impressions (1984).

Q. D. LEAVIS

Fiction and the Reading Public (1932).

Bibliography in Scrutiny 20 (1963).

Collected Essays, vol. 1 of The Englishness of the English Novel, ed. G. Singh (1983). Two more vols. to follow.

(٩)

ف . و . بتسون

(١٩٠١ - ١٩٧٨)

لابد أن الوقت كان فى أوان مبكر فى ١٩٣٥ عندما كنت أدرِّس الأدب الإنجليزى ، بجامعة تشارلز فى براغ أن المشرف علىّ الأستاذ فيليم ماتسيوس - مؤسس ورئيس دائرة براغ اللغوية ورئيس تحرير دوريتها الفصلية (الكلمة والأدب) - قد أعطانى كتاباً صغيراً هو (الشعر الإنجليزى واللغة الإنجليزية) ؛ لعمل عرض تحليلى له ، ولقد نشر هذا العرض التحليلى فى المجد الأول للصحيفة الجديدة (١٩٣٥ ، ص ٢٢٩ - ٢٣١) مع تمجيد الكتاب على أنه - وأنا أترجم بحرية عن التشكيلية - يصبغ - وواضح على نحو مستقل تماماً بدون أدنى معرفة بالشكلانية الروسية والحركات المماثلة الأخرى فى القارة - نظرية عن التاريخ الأدبى مماثلة على نحو يدعو للدهشة ، وفى مسح تخطيطى لتاريخ الأدب الإنجليزى يظهر كيف أن هذا التاريخ سوف يبدو على شكل خطاطية . وكتاب بتسون هو ظاهرة مرضية مهمة أخرى تشير إلى أزمة مناهج التاريخ الأدبى وتأكيد جديد على أن الخروج من الأزمة - أو على الأقل مخرج من المخارج - يمكن فى التعاون اللصيق بين التاريخ الأدبى واللغويات . وإنجلترا - وهى بلد محافظ أيضًا فى التاريخ الأدبى - تأتْتْ إلى حميتها المنهجية متأخرة بعد بقية أوربا ، والصورة - على نحو تبسيطى للغاية - التى رسمها بتسون لحالة التاريخ الأدبى الإنجليزى تتطابق مع صورة التاريخ الأدبى الألمانى أو التشيكى إبان هيمنة النزعة الوضعية قبل الحرب . وحسب رأى بتسون فإن كتابة التاريخ الأدبى بالمعنى الذى عند تين أو برنديس قد مات وولّى من الناحية العملية . وهو يقول فى تصديره إن " الباحث النمطى اليوم - إن تحدثنا على نحو غير دقيق - ليس مؤرخًا على الإطلاق ؛ بل هو جامع للعاديات القديمة" .

ولقد واصلت الاقتباس أو نثر محتويات الكتاب وخلصت إلى أن أقول : " إن تعاطفى مع أطروحته الأساسة : هو أن العلاقة الوثيقة بين التاريخ الأدبى واللغويات ، وطريقة مشكلة التأريخ الأدبى قد جرت رؤيتها بوضوح على أنها مشكلة عامة للتطور ، طريقة الاختلاف بين الشعر والنثر وكلية العمل الأدبى للفن قد تقررت : كل الأفكار التى بها تكون الشكلانية أو البنيوية فى اتفاق تام ، وأيضًا الاعتراضات على الوضعية فى التاريخ الأدبى واختفاء الطابع الفلسفى الاجتماعى على التاريخ الأدبى مقنعة ، وإن كان يجب ألا ننسى أن المرء يستطيع أن ينظر للأدب نظرة غير أنه تاريخ لفن الشعر . إن تاريخًا للأدب من وجهة النظر الفلسفية ممكن تمامًا إذا كنا واعين بأننا نهمل

الوظيفة الجمالية للأدب . وأطروحة بتسون الأساسية هى الإلحاق المطلق لتاريخ الشعر بتاريخ اللغة والرأى الذى يذهب إلى أن التأثيرات الاجتماعية يمكن أن تؤثر فى الأدب من خلال اللغة وحدها تبدو لى – على أية حال – موضع الشك والجدل . إن بتسون على حق تمامًا وهو يرفض أن يرى سلسلة بلا معنى من التغيرات اللاعقلانية فى التطور الذاتى للأدب . ولقد استمدّ من هذه البصيرة النتيجة التى مفادها أن التطور فى الأدب يجب بالضرورة الحاقه بالسلسلة العلّية من التغيرات فى اللغة . إن تطور الأدب منعزلاً هو – على أية حال – ليس بالأمر اللاعقلانى ، بل هو سلسلة عضوية مستمرّة على نحو سلسلة التغيرات فى اللغة . وهكذا نجد أن ضرورة المسافة المصطنعة بين الشعر لنقل سلسلة الظواهر الاقتصادية أو تطور الأفكار الفلسفية تختفى . فلا شىء معزول ، كما أن الشعر – رغم أن له تطوره الخاص – خاضع للتداخل المباشر لكل الظواهر الثقافية الأخرى . إن الشعر نفسه يؤثر فى اللغة والفسلفة وما إلى ذلك ، وهو ظرف يتجاهله بتسون عى نحو يدعو للدهشة . بالاختصار إن بتسون لم يفهم الفكرة الرئيسية للجدل الهيجلى التى كانت ستمنع مثل هذا البناء الأحادى الجانب والمصطنع . وأيضًا الرأى الذى يذهب إلى أن الشعر ساكن مشكوك فيه ، وهو مستمد من فهم خاطىء لمفهوم الكل . هناك كل دنيامى أنموذج متتابع ، مفهوم جدلى مفهوم على نحو كامل إذا فكرنا فحسب فى الموسيقى ؛ حيث إن التدفق الزمنى للأصوات المتزامنة تؤسس أنموذجًا واضحًا كليًا . إن بتسون ينقصه المران النظرى الفلسفى وهو يتشوّش من جراء جهله الكلى المطبعة بالتأثيرات المتماثلة على القارة الأوربية ، والتى يمكن أن يتعلم منها المناهج والنظريات . ولكن مثل هذا الاستقلال والنـزعة المتطرفة المتهورة نوعًا ما من هذا " التجريب فى التاريخ الأدبى " يضيف لقيمته كعلامة على العصور . وهذا يذكرنا بالواقعية الصوفية فى غالبيتها الخاصة بنقطة الالتقاء بالمصطلح الضبابى " روح العصر " ، وهى بعد كل شىء مفهومة تمامًا إذا أدركنا أن حالة مماثلة للمشكلات التى أصبحت فى كل مكان ملحّة تتطلب أجوبة مماثلة " .

ولقد ترجمت هذا العَرض التحليلى الذى كُتب منذ عهد بعيد، وقد تعجبت من تشظّيه وتصوره (تصور جمعى مقتنع بدونية التراث التجريبى) ، وأيضًا للآمال التى

جرى التعبير عنها من أجل تاريخ ثورى باطنى للشعر ، وهو أمل تناولته منذ ذياك الوقت بنزعة شك ملائمة [1] . لكن النقطة الرئيسية لنقدى من أن النزعة الثانوية الكاملة لتاريخ الأدب بالنسبة للغة وفكرة أن التأثيرات الاجتماعية إنما تؤثر فى الشعر من خلال اللغة وحدها يبدو أن لى أنهما لا يزالان متناولين عى نحو جيد . ولقد غير بتسون رؤيته ؛ ففى تقديم الطبعة الثالثة (١٩٧٢) ذهب إلى أن " الفروض ربما كانت دقيقة جداً للغاية " (ص ٩٩) . وبالفعل نجد أن العديد من حجاجه المتأخر عن العلاقة بين التاريخ الأدبى واللغويات ترقى إلى الإنكار شبه الكامل للأطروحة القديمة ، فهو يقول – فى بحث ساهم به فى مجلد نشر بمناسبة عيد ميلادى الخامس والستين وعنوانه " تعاليم النقد " [2] – إنه لا صلة له بالنقد الأدبى .

وفى الوقت نفسه كتب بتسون كتاباً آخر عن تاريخ الشعر الإنجليزى " الشعر الإنجليزى : مدخل نقدى " (١٩٥٠) روّج فيه لنظرية مختلفة تماماً وهى مثيرة بالمثل . فقبل المصطلح الألمانى فى هذا الصدد بوقت طويل وتأملات مماثلة عن القارئ " المتخيل " أو " الضمنى " قرر بتسون بشجاعة أنه " فى (العلاقة) الشاعر – القارئ تكمن ماهية الشعر " ، وأنه " بدون العملية المشاركة من جانب القارئ فإن القصيدة قد لا توجد على نحو رائع " (ص ٦٦) وهكذا نجد أن القارئ " يجب أن يكون هو (الأنا الأخرى) للشاعر " (ص ٦٤) واستخلص بتسون نتائج متطرفة من هذه البصيرة . إن القارئ أو بالأحرى القارئ المثالى هو " واحد من أكثر القراء الأصلاء للشاعر ذكاء " (ص ٧٣) . " إن المعيار الأقصى ... هو ما يعنيه الشاعر لمعاصريه " (ص ٧٢) و " معنى القصيدة هو المعنى الذى لها للتمثيل المثالى لهؤلاء المعاصرين للشاعر الذين تتوجه إليهم القصيدة أصلاً ضمنيًا أو صراحة " (ص ٧٦) ؛ وهكذا يعتنق بتسون بشدة رأيًا أسميه " النزعة البنيوية المستعادة التاريخية " لكنه يختلف عن الدعاة الآخرين للنزعة التأريخية الذين يطلبون منا أن نتوحّد مع مقاصد المؤلف باقتراح جماهير من حقب مختلفة على أنها هى معايير التفسير والتقييم . وهو يفعل

(١) انظر مقالى " سقوط التاريخ الأدبى " فى وقائع المؤتمر الثامن لرابطة الأدب المقارن الدولية ، بوردو ، ١٩٧٠ ، (١٩٧٥) .

(٢) بإشراف بيتر ديمتيز وتوماس م . جرين ولورى نلسون الابن (١٩٦٨) .

هذا بتمييز مدارس الشعر الإنجليزى (أساسًا على أسس أسلوبية تقليدية تراثية) ، ويربطها بالطبقة الاجتماعية السائدة آنذاك . وهو يدرج ست حقب : النزعة الاقطاعية الممارسة للمحاماة ، والديمقراطية المحلية من صغار ملاك الأرض ، والنزعة الاستبدادية المركزية لموظفى الأمير ، وحكم الأقلية للمصالح المتعلقة بالأرض ، والدولة الإدارية القائمة اليوم [٣] (ص ١١٣) ، وهو ينتقى نصًا لتصوير هذا التتابع . ويتسون يفترض طوال الوقت أن " الشعر هو النظام الاقطاعى الخاص فى ذروته من أقصى وعى " (ص ٢٦١) وأن " التناول التاريخى - الاجتماعى وحدة يزود الناقد ببناء واقعى يمكن أن يلحق به إدراكاته وتعميماته " (ص ٢٥٨) ، والشعر (وبتسون يضم فيه الدراما والرواية) يجسدٌ ويطرح نماذج ويلخص بشكل ما المجتمع فى زمنه . إنه " ببساطة التعبير فى اللغة عن الإحساس بالتضامن الاجتماعى " (ص ٨٦) . ومما هو وارد بشكل فطن وإن كان بشكل متعسف يلتقى بتسون - على سبيل المثال - بأربع بطلات لتمثيل أربع حقب من المجتمع الإنجليزى : أليسون فى (حكاية الصّحان) لتشوسر تُعد تجسيداً الفلسفة الحياة عند أتباع الملك أو النبيل بمثل ما تجسد كليوباترا عند شيكسبير فكرة عصر النهضة وميللا مانت عصر عودة الملكية وبكى شارب القرن التاسع عشر " (ص ١٣٤) ، والتفسيرات التفصيلية لقصائد وبيت وملتون ووولر وكيتس ووردزورث وتنيون تدعّم الخطاطية . وهنا نجد رفضا لتعريف جون سيتوارت مل للشعر : " الشعر هو من طبيعة المناجاة " . " إن الشعر هو شعور يعبر عن ذاته لذاته فى لحظات العزلة " [٤] . وبالنسبة لبتسون فإن العكس هو الصحيح . فمثلاً قصائد وردزورث المتأخرة فشلت لأنها لم تكن موجهة لأى إنسان بصفة خاصة " (ص ٢١١) ؛ فبتسون يؤمن بأن " الانفعال الخاص المحض والتأمل لا يمكنهما أن يدخلا فى الشعر " (ص ٧٩) . وهذا الرأى يبدو أنه يرفض جهود معظم الشعر الرومانسى والرمزى فى التعبير عما لا يمكن التعبير عنه ، والأكثر فردية ، " داخلية " الإنسان . وباتساق نجد أن بتسون يكاد يتجاهل على نحو شبه كامل العلاقة العكسية لكثير من الشعراء مع مجتمعهم ، المشكلة الكلية " للاغتراب "، ويتقبل بالأحرى

(٣) ملاحظة مهمة : لم يورد المؤلف سوى خمس حقب لاست كما ذكر قبل هذا ، وقد لزم التنبيه . (المترجم)
(٤) ج . س . مل : " رسائل ومناقشات " ، الطبعة الثانية ، (١٨٦٧) ، المجلد الأول ، ص ٧١ - ٧٢

القول الرومانسي الضّد : ما عند الأخوين جريم : " الشعر الشعبى المتشابك " (مقالات فى النقدى المجلد ١٩ ، ص ٤) ، وهو يرفض أية نظرية عن الإلهام (ص ١٤) ولا يؤمن بالعبقرية ، ويعتبر الشعر التنويمى غير مرغوب فيه (ص ٢٩) ، ويعتقد أن الموسيقى الارتجالية و " الشعر الصافى " لن يصمدا فى وجه الاختبار الدقيق (ص ٥٢) . وهذه النزعة التأريخية الجمعية واضح أنها مماثلة للماركسية وإن لم تكن بأية صورة تزمتية على الإطلاق : إن العلة المحدِّدَة هى بالأحرى الجمهور الخاص وليست القاعدة الاقتصادية للمجتمع ؛ وليس هناك تنبوّء بالمستقبل ، وليست هناك وصفة جاهزة بأسلوب خاص .

وكان على بتسون أن يدافع عن رأيه ضد ف . ر . ليفس الذى ذهب إلى أن إعادة البناء مستحيلة وغير مرغوبة ، وأن الناقد لا يملك أن يحكم بالمعايير الحاضرة الآنيّة ، وكانت هذه مسألة موضع الأخذ والرد بين بتسون وليفس وهى ترتد إلى عرض ليفس التحليلى لكتاب " الشعر الإنجليزى واللغة الإنجليزية[٥] " ؛ وحينذاك قال ليفس إن تاريخًا للشعر الإنجليزى ، ولن يمكن أن يؤخذ على عاتقه لأن أعمال شعراء معينين يُحكم عليها بأن لها قيمة ممتدة فى الحاضر " (ص ١٣) ، وبتسون فى (تعليقه) فهم أن هذا يعنى أن ليفس " لن يسمح بوجود أى شىء على هذا النحو كتاريخ أدبى " (ص ١٦) ، وقد اقترح آنذاك التمييز بين نمطية من القضايا : النمط التاريخى الأدبى الذى يقول : " إن (أ) مستمدة من (ب) " والنمط النقدى الذى يمكن رده إلى : " إن (أ) أفضل من (ب) " أو مجرد حتى القول : " إن (أ) جيدة " ص ١٦) ، ولم يكن لدى ليفس إلا مشقة بسيطة فى نحو هذا الاختلاف بين الواقعة المفترضة والرأى ، إن " الاعتمادية " ، أى الاستمدادية ليست واقعة . إنها تقتضى " أحكامًا نقدية " من النوع الأكثر تعقيداً أو رهافة " ، وفى كتاب " الشعر الإنجليزى : مدخل نقدى " ذهب بتسون إلى أنه لا يوجد " حد فاصل صارم " بين التاريخ الأدبى والنقد ؛ بلْ إنه أدار المناَضد ضد ليفس باقتراحه أن " القضية القوية يمكن استغلالها لتجسيد " النقد " فى " التاريخ " (ص ٢٥٢) ، وهو استنتاج منطقى إذا كانت كل معايير الحكم يجب أن تشتق من

(٥) سكروتنى ، العدد الرابع ، ص ٩٦ – ١٠٠ ؛ أعيد الطبع فى " أهمية سكروتنى " بإشراف إريك بنتلى (١٩٤٨) .

الموقت التاريخى ، ولكن بتسون لم يكن راضيًا عن هذا المطلب . وفيما بعد (مقالات فى النقد ، العدد ١٤ ، ص ١٢ - ١٣) عدل عن هذا صراحة . يقول : " لم يحدث إلا مؤخرًا أننى تبينت " أن ليفس كان بشكل عام على حق " ؛ بل لقد تحدث بتسون عن هذا على أنه " دواء اقتضى عدة سنوات طيبات لُيؤتى ثماره كعلاج " (ص ١٩) . ويبدو أنه قد تخلى عن الموقف التاريخى ، أو بالأحرى استخلص بشكل معقول أن " النقد الأدبى والدراسة الأدبية علمان مكملان لبعضهما " (الباحث - الناقد ، ص ٧ من التصدير) .

وذات يوم طرح التناقض بمصطلحات جديدة ، إن التاريخ الأدبى معنى بفن الأدب الذى هو " محدود تاريخيًا ، إنه نمط من التواصل بين الشاعر المفرد وقرائه الأصليين أو مستمعيه الأصليين وأن هذا حق أو خطأ " ، بينما النقد معنى (بالحياة) حيث يعتقد أنه يمكن أن ينطلق تحت ضغط من اللغة والمجتمع ، إنه جوهريًا استمرارية شمولية ، مرآة لطرق الحياة ، متاح دائمًا لنا جميعًا " (مقالات فى النقد ، ص ٢٣ ، ص ١٧٨) ، ويبدو أن بتسون هنا يصادق على بيان ليفس من أن " الأحكام التى يهيم بها الناقد الأدبى هى أحكام عن الحياة " [(٦)] . مع نتيجة غريبة هى " أن الفن أدنى من التاريخ " . وأنا لا أعتقد أن بتسون قد تمكن من تبيّن هذا ، وأنه قد تمكن بجدية من الدفاع عن وضع الأدب من أنه عن الحياة وحسب . بل إنه بالأحرى تقبّل التفرقة المستمدة من إ . د . هيرش (وهذا نفسه مستمد من تفرقة جوتليب فريجة بين الإحساس والمعنى) ، بين (المعنى) و (الدلالة) ، و (المعنى) الذى قد تحقق تاريخيًا فى الماضى والذى يسميه بتسون أيضًا " المعنى آنذاك " (الباحث - الناقد ، ص ١٨٨) ، بينما (الدلالة) هى مرجعية معاصرة تتضمن حكم قيمة للحاضر [(٧)] وبتسون مقتنع بأنه من الممكن إعادة التقاط المعنى الأصلى للعمل الفنى . إنه يتقبل معيار (القصد) التسلطى ؛ وهو فى سياقات عديدة يرفض (المغالطة الغرضية) التى صاغها و . ك . ويمزات ومونرو بيردسلى . وأنا أعتقد أن بتسون أساء التفسير " للحيلولة دون أى انتباه للكتابات الأخرى للكاتب أو سيرته أو الوضع الاجتماعى الذى ينتمى إليه " ، وهذا تحريم اعتبره بتسون " لغوًا واضحًا " (مقالات فى المخالفة

(٦) ف . ر . ليفس : " محاضرات فى أمريكا " (١٩٦٩) ص ٢٣
(٧) انظر عرض بتسون التحليلى لكتاب إ . د . هيرش " المصداقية فى التفسير " ، فى " مقالات فى النقد " ، العدد ١٨ ، ص ٣٣٧ - ٣٤٢ .

النقدية ، ص ١٥ من التصدير) ، وقد ضرب بتسون أمثله تظهر المرجعية للسيرة حتى لتفسير " قصة التاجر " لتسوشر (ص ٨٨ - ٩١) ولفهم قصائد هو سمان (ص ١٠٠ - ١١٤) لكى يظهر " مغالطة المغالطة القصدية " (ص ١١٤) ، ولا احتاج إلا أن أشير وحسب إلى كتاب بتسون " وردزورث : إعادة تفسير " (١٩٥٤) لكى أظهر كيف أن قوة الصراعات الخاصة فى الشاعر (والتى لها " صفة تمثيلية " على أية حال ص ١١٩) تحدا - فى نظر بتسون - طبيعة الشعر وقيمته . وبتسون وهو يدعو إلى استرجاع المعنى الأصلى يطرح فروقًا على الأقل لرغبة توصيله إلى القراء فى عصرنا . لقد كان مدافعًا قويًا عن تحديث التهجئة ، واستنكر فكرة أننا يجب - إذا كنا (تاريخيين) بشكل متماسك - أن ننطق بليك وكيتس بنبرة أبناء فقراء أحياء لندن " (مقالات فى المخالفة النقدية ، ص ٢٧) ، ولكنه يصادق بشدة - وهو ما لم يستطيع أن ينكره ويمزات أبدا - على أننا نحتاج إلى إعادة التقاط المعنى الأصلى للكلمات ، وهو يحثنا باستفاضة ضد قراءات أمبسون غير التاريخية والخيالية . وبتسون يبحث دائمًا عن الكوابح المفروضة على تعسف التفسير فى التراث الأدبى ، وفى قناعات الأجناس ، وعلى نحو أقصى فى السياقات الثقافية والاجتماعية ، ونتيجة سلسلة التحديات المفروضة على الكلمة - المعانى ، الارتباطات فى المستويات السياقية المختلفة بأنّ هناك معنى نهائيًا يبدأ فى الظهور . ويمكن أن يسمى المعنى الصحيح ، الموضوع كما هو فى ذاته كما يكون عليه حقًا " (مقالات فى النقد ، ص ٣ ، ص ١٨) ؛ هذه هى الصيغة فى المقال النحوى " وظيفة النقد فى الزمن الراهن " حيث اللغة واللغة الأصلية تعدان موضوع الاهتمام النقدى رغم أن المعيار النهائى للصَّوابيَّة هو معرفة السياق الملائم " (ص ١٩) . وفى ملاحظة هناك نقد لكتابى بالاشتراك مع أوستن وارن " نظرية الأدب " : " إن النقيصة المحورية هى الفشل فى تبيّن الدور الحاسم الذى تلعبه اللغة فى الموضوع الأدبى " (٢٣ فى الملاحظات فى الهامش) .

ومّما يدعو للدهشة أن بتسون تخلّى عن هذا التأكيد على الاستمرارية بين اللغة والأدب حيث اكتشف حجة ضد أهمية اللغويات للأدب . والأكثر وضوحًا فى بحثه " اللغويات والنقد الأدبى " الذى ساهم به فى " الافرع المعرفية النقد " (١٩٨٦) عدل بتسون نزعته التاريخية المعتادة بالاعترف بأنه : " لكى يتاح لنا نقديًا يجب على أدب الماضى فى الواقع أن يترجم إلى الزمن المعاصر " (ص ٧) ، وإن درجة من " النزعة

المضادة للتأريخية هى الثمن الذى يجب أن ندفعه من أجل الحيوية المستمرة للتراث الأدبى الإنجليزى " (ص ٨) ، وهو الآن يستخدم الرسم البيانى الذى يسميه سوسير فى " درس فى اللغويات العامة " [٨] ، " دائرة القول " لإظهار أن اللغة ليست إلا عاملاً أصليًا نائيا فى الاستجابة النقدية ، وإن تركيب العمل الأدبى ينطلق من فكرة فى رأس المؤلف ثم يجرى النطق بها وتنتقل عن طريق الأصوات المادية إلى أذن المتلقى ، والذى يبدل – على نحو عكسى – الأصوات المادية إلى شىء مصاغ ذهنيًا . ويستجيب بتسون لكتاب (اللاكوءون) للسنج فيقول : " فى لحظة الوهم نكفّ عن أن نكون واعين بالمعانى – أى الكلمات – التى يستخدمها (الشاعر) لغرضه " (ص ١٤) ، والحجة واضح أنها حجة سيكولوجية . واللغويات – سواء كانت تاريخية أو وصفية – تقطع السيرورة المستمرة للاستجابة ؛ ومن ثمّ " يمكن أن تساهم قليلاً فى الدراسة النقدية للأدب " (ص ١٦) . وهذا التأكيد الجديد على سيرورة الاستجابة التى هى بالضرورة فردية وذاتية ، تولد الحجة الأساسية ضد أهمية اللغويات فى النقد بالتبادل مع روجر فولر [٩] . إن اللغويات هى أو تدّعى أنها تريد أن تكون علمًا وصفيًا قيمًا حُرّاً ، ومن ثم فلا شأن لها بالنقد . إن النقد يمكن أن يهتم فحسب بالأسلوب الذى يجرى تصوره لاعلى أنه مجرد " شىء فائق مفروض على الحديث " (أفرع النقد ، ص ١٠) ؛ بل على أنه " رؤية باطنية " (مقالات فى المخالفة النقدية ، ص ٢٩) يسبق ويجاوز الأصول اللغوية . " إن نطاق التجاوز هو الاهتمام الأولى للناقد – الباحث " (الباحث – الناقد ، ص ٧٩) : " إن الوظيفة القصوى للأسلوب هى بث الحالة الرمزية التى يفترض فيها الكلمات على أن تكون خاصية للأشياء الإنسانية ، المواقف أو المشكلات الإنسانية " (الدالة " (الباحث – الناقد ، ص ٤٩) . وكان بتسون فى السابق قد ركز دائمًا على الشعر : ،لقد ألقى محاضرة عن " الخطيئة الأصلية للرواية " قرر فيها قناعته بأن الرواية " هى الشكل الفنى المتدنى " (مقالات فى المخالفة النقدية ، ص ٢٤٢) . إن قناعة الرواية هى " العمل بدون قناعات – وهذا يقلل

(٨) سوسير : " درس فى اللغويات العامة " ، الطبعة الخامسة ، (١٩٥٥) ، ص ٢٨ .
(٩) أعيد الطبع فى روبرت فولر (مشرفا) : " لغات الأدب " (١٩٧١) .

المسافة الجمالية بين عالم الفن وعالم الأشياء " (ص ٢٤٧) . إنها " تخلط عمداً - أو على الأقل كعرض متساو معًا - نظامين للواقع : عالم الفن وعالم الأشياء " (ص ٢٤٣) ، وهو ملمح يمكن للمرء أن يتوقع أن يلبى الكراهية المعتادة عند بتسون للنزعة الجمالية الخالصة . ولكن فى المقال عن الأسلوب (الباحث - الناقد ، ص ٧٨ - ١٠٠) فإن الحقيقة الخالصة من أن الرواية - والنثر بصفة عامة - نجد فيها الكلمات التى لا تجذب الانتباه لذاتها تعد حجة ضد الدور الحاسم للكلمات فى الأدب . وبتسون يلوح لى أنه على حق فى الشك فى القيمة النقدية للأساليب اللغوية العديدة ، وهو على حق - كما سبق لى أن ذكرت [١٠] - من أن النقد الأدبى يتناول شرائح العمل الفنى التى لا تتاح للأدوات اللغوية ، لكنه يجب أن يكون مخطئًا يقينًا فى فصل الأسلوب عن اللغة فصلاً تامًا . إننى أستطيع أن أتعاطف مع مقاومته لما أسميه " الإمبريالية اللغوية " والمطالب المتضخمة للمناهج الجديدة للتحليل اللغوى باعتبارها متعلقة بالدراسة الأدبية ، ولكن لا يستطيع الإنسان أن ينكر أن العمل الأدبى هو صنعة فنية مصطنعة لفظية ، " بناء لغوى " (على نحو ما قد قاله بتسون فى السنوات المبكرة هو نفسه ، وعلى سبيل المثال فى " مقالات فى النقد ، ص ٧ ، ص٤٧٤) .

ولقد اعترض بتسون بشدة على ما يعده تضمينًا فى مصْطلح " الصنعة الفنية المصطبغة اللفظية " . إنه يلجأ إلى حقيقة لا شك فيها ألا وهى أن العمل الفنى الأدبى ليس متاحًا إلا على شكل سيرورة زمانية وليس كبناء قائم فى الفضاء : وهذا تصور يرى أنه ممثل فى عناوين كتب من أمثال كتاب كلينث بروكس " الجيد الصنع " ، وكتاب و . ك . ويمزات " *الأيقونة اللفظية* "، وهو يقول إن التوازى بين *العمل الفنى* و " *الحديث - الفعل* " ، أو القول بالمعنى الذى عند سوسور " يقلب الوضع الشكلى " (مقالات فى المخالفة النقدية ، ص ١١) أو على نحو أكثر تطوراً هو " أنْ نجرد من هذه السيرورة الإنسانية الزمانية (أحسن الكلمات فى أحسن نظام) بعد أن تكون قد تركت المؤلف و (قبل) أن تصل إلى المستمع وتجمدها فى شىء ثابت مكانى مصطنع ، بمعنى أن نعامل (القول) كما لو كان (لغة) ... وهذا فى الحقيقة ، فى التحليل الأخير ، هو (المغالطة الشكلانية) (مقالات

(١٠) على سبيل المثال فى " أصحاب الأساليب وأصحاب من الشعر والنقد " فى " تمايزات " (١٩٧٠) (المؤلف) ، وكتاب " تمايزات " هو من مؤلفات رينيه ويليك . (المترجم)

فى المخالفة النقدية ، ص ١١ – ١٢) . ولكن هؤلاء الشكلانيين – وبتسون يضيف أحياناً تحليلى أنا للبناء على أنه مركبٌ من معايير تراتبِّية – يفترض أنه يجيب بأنهم يدركون السيرورة الزمانية للاستجابة (القراءة أو الاستماع) ، لكنهم لا يعتقدون أن التتابع لا يتعارض مع البناء ، مع الإطار الصورى . وكما قلت فى عرْضى التحليلى القديم لكتاب (اللغة الإنجليزية والشعر الإنجليزى) يوجد شيء يمكن أن يسمى الإطار الصورى التتابعى ، والموسيقى هى خير مثل واضح عليه . ومنذ زمن طويل ذهب جوزيف فرانك إلى أن الرواية الحديثة تبذل مجهوداً واعيًا لتحقيق " الشكل الفضائى " (سووينى ريفيو ، العدد ٥٣ ، ١٩٤٥) ، والأكثر حداثة أنه دافع عن رأيه دفاعًا حسنًا فى "كريتيكال انكويرى ، العدد الخامس ، ١٩٧٨) عن وجهة نظر التحليل الظاهرياتى فى الفصل المعنون باسم " حالة وجود العمل الأدبى الفنى " فى كتابى " نظرية الأدب " (١١) وهو بالضبط تحديد الكيان الأنطولوجى لهذا البناء المتحرك المفلات الموجود بشكل ما بين المؤلف والقارئ . ولقد أساء بتسون فهم المنهج الظاهرياتى عندما اعتبر " الكيان الأنطولوجى مرادفًا (لما هو جمالى) " (مقالات فى النقد ، العدد ١٩ ، ص ٤٢٨) وهذا متناقض مع عباراتى العديدة من أن العمل الفنى يجب التفكير فيه على أنه تجمع للقيم الاجتماعية والسياسية والثقافية والأخلاقية ، وغير ذلك مع التحفظ على أن هيمنة الوظيفة الجمالية تجعله عملاً (أدبيًا) فنيًا . إن الكيان الأنطولوجى لا يمكن توحيده مع الوظيفة الجمالية . إن تحديد العمل الأدبى الفنى على أنه ليس واقعيًا (فيزيائيًا) ، وليس ذهنيًا وليس مثاليًا ، بل هو نسق من المعايير الذاتية المتداخلة يحقق ما يجب أن يعد خطوة أولى فى أية نظرية نوع من فروع المعرفة : ألا وهى تعريف لموضوعه ، وعلى أية حال فإن بتسون على حق فى نقطة واحدة فى نقده عندما يقول إنه " لكى يمكن استبعاد الكيانات من أن تكون أعمالاً فنية فإن هذا إنِما هو لغو واضح " (المصدر السابق) ، إن عباراتى تشوش واقعة أننى أتحدث – كما يظهر النص – فحسب عن العمل (الأدبى الفنى والذى هو كبناء لغوى يختلف عن الموضوع الفيزيائى الواقعى ومثال على ذلك التمثال المصنوع من الرخام أو البرونز ، وعلى أية حال يتقبّل بتسون

(١١) ١٩٤٨، لكن الفصل يرجع إلى بحث أقدم " نظرية التاريخ الأدبى " فى مجلة دائرة براغ اللغوية ، العدد السادس ، (١٩٣٦) .

محاولتي لتعريف العمل الفني على أنه نسق من المعايير المتداخلة الذاتية ، وهو يجد مصاعب بالنسبة لمصطلح (المعايير) والذى يعتقد أنه " مقياس ، أو أنموذج ، أو نمط " (الباحث – الناقد ، ص ٥٤) رغم أنه يجرى تصوره فى أُطُر أكثر عمومية على أنه يشكل " أبنية توليف أو تحديد " ، وهو مصطلح من الفيلسوف الألمانى المعاصر هو سرل ممثل فى الأداء كوابح – مهما تكن مصطنعة وقناعات وأشكال تراثية وفروض يفرضها النص . والصيغة تحاول أن تضع الحدود النظرية على التفسير ، ومن المؤكد أن هذه معضلة من المعضلات الأكثر إلحاحًا فى الدراسة الأدبية اليوم ، عندما نجد أن التعمد يصبح شاملاً وليس فى فرنسا وحدها . ويتسون لديه نفس الفرْض فى عقله . وإن نشدانى " الأيديولوجيا الكلية " يتفق مع ماتحدث عنه " العلاقة الذاتية المتداخلة " و " التحكم ضد سوء الاستخدام الذى يطرحه السياق الوارد " . مقالات فى النقد ، ص ٤٣٠) غير أن بتسون يتمسك بشدة بما يبدو لى أساسًا نظرية تواصل ويرفض أن يرى العمل الفنى مؤقْنَمًا بأية طريقة : إنه يخشى من النزعة الجمالية الخالصة ، ولا يستطع أن يتدفق مع الرؤية العضوية للشكل (الشكل مفهومًا على أنه الفحوى ، ككلية وليس كقشرة خارجية) . " إن الاستعارة العضوية هى مما يمكن تناولها تناولاً جادًا للغاية " (الباحث – الناقد ، ص ٦١) هكذا يقول وعلى حق كما أعتقد ؛ فهو يستشف مخاطرها إذا ما جرى دفع التماثل مع الأجهزة العضوية الحية إلى أقصاها . و إنّ و . ك . ويمزات " الشكلانى " قد بين هذا أيضًا (١٢) .

لقد ظل بتسون قابعًا فى التراث التجريبى والسيكولوجى بشكل نهائى . وهو دائمًا ما يعتقد فى السيرورات الباطنية فى عقل المؤلف والقارئ : إن تخيل المؤلف ، وهو هنا يفضل أن يستخدم مصطلحًا مصطبغًا بصبغة كولردج " الأسلوب اللدن " (وهو مصطلح فيه محاولة مركبة يونانية لمقابل مماثل لكلمة ألمانية بهذا المعنى) ، وقد جرى فهم المصطلح فهمًا خاطئًا أو جرى فهمه كتورية . واستجابة القارئ التى تستهدف التقمص الوجدانى وأخيرًا التوحد معه . غير أن بتسون الذى يستطيع أن يتحدث عن " تجسد القصيدة فى وعى المرء " (الشعر الإنجليزى ، ص ٦٠) يحاول أن يضفى

(١٢) انظر : " الشكل العضوى : بعض المسائل عن الاستعارة " فى " الشكل العضوى : حياة فكرة " بإشراف چورج روسو (١٩٧٢) . أعيد الطبع فى " يوم الفهود " (١٩٧٦) .

طابعًا اجتماعيًا عى هذه السيرورة يجعل القارئ لسان حال جماعة على نحو ما أن الشاعر هو لسان الحال الممثل لعصره وأمته . ويصرّ بتسون على الوظيفة الفقهية للنقد وينكر أن التفسير يمكن أن ينفصل عن التقدير والاستمتاع : " إن القيمة هى أيضًا واقعة " (الباحث – الناقد ، ص ٢٥) . والنقد الفقهى يجب أن يؤسس قانونًا ، يجب أن يميز بين الحسن والسيء ، وذلك بافتراض الاعتماد عى أسس جمالية . وعلى أية حال فبالنسبة لبتسون فإن هذا الحكم يفترض قوة للتمييز " بين ما هو حسن وما هو أقل حسنًا فى السلوك الإنسانى العادى " الباحث – الناقد ، ص ٦٦) . وهذا يقتضى إجابه ما عن سؤال : " ما الذى يشكل المجتمع الحسن ؟ " (الباحث – الناقد ، ص ١٦) . وبتسون أيضًا هو ناقد أخلاقى واجتماعى . والمرء يتبين هذا فى اختلافاته مع أبرز ناقدين إنجليزيين فى عصره . إنّ ت . س . إليوت الذى يسميه " خير ناقد منذ ماتيو أرنولد " يأسى له ليس فحسب بسبب النزعة القطعية و " طيش تأكيداته " (مقالات فى التخالف النقدى ، ص ١٣٣) بل أيضًا بسبب " الوعى الطبقى التافه " و " النفاجية الشديدة المغرمة بتقليد الأدنياء " وذلك فى مقال من أواخر مقالات بتسون عن " القارئ المفقود لدى النقد " (١٣) . وبتسون يعجب بليفس " بما لديه من " حماسة أخلاقية " و " عدم قابلية كاملة للفساد " وهو ينتقده على أساس " مقاومته لتحقيق الأساس الديمقراطى لجماعته المتعاونه " . " إن دكتور ليفس فيه الكثير جدًا من فن (القيادة) وقليل جدًا من فن (أستاذ كرسى) " مقالات فى النقد ، العدد ١٤ ، ص ٢٠ " . ولقد نظر بتسون إلى " مقالات فى النقد " على أنها مجلة (سكروتنى) . ولكن بشكل أكثر ديمقراطية : إنه مثل أرنولد – وهو يسميه صراحة أرنولديا – (المصدر السابق ، العدد ٢٠ ، ص ١) – وأكبر آمال لا بالنسبة للشعر فحسب بل للنقد أيضًا . وهو لا يكتفى بأن نتوقع للنقد أن يزيد من فهمنا للأدب بل هو يتوقع أيضًا أن " القارئ المدرب سوف يفهم السيرورات الاجتماعية المعاصرة أكثر من جيرانه " (المصدر السابق ، العدد الثالث ، ص ١٥٣ ، ص ٢٩) . ولقد اقترح بتسون العديد من الاقتراحات العينية الملموسة لإصلاح تعليم الإنجليزية ، وكان يأمل فى أن " (المدرسة الإنجليزية) مقدر لها أن تصبح المركز التربوى للجامعة فى الديمقراطيات الناطقة بالإنجليزية " (المصدر

(١٣) فى " النقد الأدبى عند ت . س إليوت " بإشراف د . نيوتن – دى مولينا (١٩٧٧) .

السابق ، العدد التاسع ، ص ٢٦٥) ، وأنا لا أشاركه هذه الآمال العالية ، وأفضل أن أبقى حيث أفعل - غير آسف - مفكراً نظرياً ومورخاً ، لكن بتسون لديه فى كل حين دون كلل أن يضع أصبعه على المسائل المحورية ، وقد طرح الأسئلة الحقة وحصل على إجابات ليست دائماً متماسكة أو مقنعه لعقلى ، ولكنها كانت دائماً إجابات مستقلة ، إجابات أمينة تظهر ثلاث فضائل من فضائل أرنولد : " الوضوح العقلى ، والتكامل الروحى ، والضمير الاجتماعى " (المصدر السابق ، العدد الثالث ، ص ٢) . ولقد أمل أن يلحقها بمقالات فى النقد . ولقد استبعد موضوع الانتباه لأوجه نشاطه المتعددة باعتباره ببليوجرافيا وناقداً مشغولاً بالنصوص ، ورئيس تحرير ، وكاتب سيرة ومؤرخاً للتيارات والحركات والأجناس الأدبية . والأهم من كل هذا باعتباره مفسراً للقصائد النوعية الخاصة . وكل هذا يفضى إلى نتيجة مفادها أن بتسون رغم أنه فى الغالب يعد من الخوراج ، كان شخصية ممثلة للنقد الإنجليزى فى القرن العشرين .

المصادر والمراجع

English Poetry the English Language (1934) 3rd ed. (1972) .

English Poetry : A Critical Introduction (1950) .

" Linguistics and Literary Criticism, " in The Disciplines of Criticism (1968), ed . Peter Demetz. Thomas M. Greene, and Lowry Nelson, Jr. Cited as DC.

Essays in Critical Dissent (1972). Cited as ECD.

The Scholar-Critic (1972). Cited as SC.

(١٠)

وليـم إمبسـون

(١٩٠٦ - ١٩٨٤)

بعد وليم إمبسون – دون أدنى شك – أعظم تلاميذ أ . أ . ريتشاردز معرفة وتأثيراً . لقد كان تلميذه فى كمبردج فى (١٩٢٨ – ١٩٢٩) (ولم يكن آنذاك إلا فى الثانية والعشرين من عمره أو الثالثة والعشرين) وقد كتب أطروحه لاجتياز امتحان الحصول على شهادة التخرج وقد نشرت عام ١٩٣٠ بعنوان (سبعة أنماط من الالتباس) ، وواضح أنه قد عاود العمل فيها ووسّع من نطاقها ، وفى ذكريات تعد إلى حد ما حافلة بالزهو منسوبة إلى عمه (فى مجلة فيورسيو ، العدد الأول ، ١٩٤٠) يحكى لنا أن إمبسون " قد أحضر ألعاب التفسير التى كانت لورا ريدنج [١] وروبرت جريفز [٢] يلعبان بها فى الشكل غير المنقوط لسوناتا " حساب الروح فى مصبغة الخجل " (السوناتا ١٢٩) ، لقد اتخذ السوناتا كساحر يتلاعب بقبعته لينتج سربا لامتناهيا من الأرانب الحية منها وانتهى إلى : " تستطعيون أن تفعلوا هذا بأى شعر آخر ، ألا تستطيعون ؟ " . لقد كان هذا أعطية لمخرج إستوديوهات ، ومن ثم فإننى أقول : " يحسن أن تنطلقوا أنتم وتفعلوا هذا ، ألا تستطيعون ؟ " . ومن المؤكد – بما فيه الكفاية – أنه بعد أسبوعين أنتج إمبسون سيناريو مكتوبا على الآلة الكاتبة من حوالى ٣٠ ألف كلمة ، وفى ملاحظة استهلالية للكتاب فى صورته النهائية (وهو يتكون من حوالى ٩٢ ألف كلمة) يقول إمبسون : " لقد أخذت المنهج الذى استخدمه من تحليل روبرت جريفز لسوناتا شيكسبير (حساب الروح فى صبغة الخجل) فى " مسح للشعر المحدث " (١٩٢٨) " ، وهناك فى الفصل الثالث " وليم شيكسبير و إ . إ . كمنجز : دراسة فى التفقيط الأصيل والتهجية " دافعت لورا ريدنج ومعها روبرت جريفز عن تفقيط كمنجز وتهجيية الغريبين بشكل معتمد بإظهار أن طبعة ١٦٠٩ من السوناتات جرى تفقيطها على نحو مختلف (وبخفة أشد) عن الطبعات المحدثة ، وأن التفقيط والتهجية القديمين يسمحان بتفسيرات مختلفة (لقد زعمت لورا ريدنج وروبرت جريفز أنهما تعاونا كلمة كلمة . ولقد نسى إمبسون الأمر بالنسبة للورا ريدنج ، ولكنه أعاد سرد المحذوف بزلة خاطئة) وهما يذهبان إلى أن " المعنى الأكثر صعوبة هو الأكثر

(١) لورا ريدنج (١٩٠١ – ؟) شاعرة أمريكية وقصاصة وناقدة . وفى عام ١٩٢٦ توجهت إلى إنجلترا حتى عام ١٩٣٩ ، وعملت مع روبرت جريفز ، وقد ألهمت وليم إمبسون وأثرت فى النقد الجديد .(المترجم)

(٢) روبرت رانك جريفز (١٨٩٥ – ١٩٨٥) شاعر وروائى له كتب نقدية منها " الربة البيضاء : أجرمية إنجليزية للأسطورة الشعرية ، (١٩٤٨) . (المترجم)

نهائية ، (هناك درجات من التناهي ؛ لأنه ما من تفسير نثرى للشعر يمكن أن تكون له نهاية كاملة ، يمكن أن يكون صعبًا بما فيه الكفاية) " (ص ٧٤ - ٧٥) ، لقد كتبا - على سبيل المثال - عن المعنى المزدوج لكلمة (مصبغة) على أنها (مكلفة) و (وحشية) معًا (ص ٧٩) وعن " المعانى التبادلية التى تؤثر كل منها فى الآخر " وعن " استولاد مكثف للكلمات " (ص ٨٠) ، ويبدو أن منهج إمبسون أنه منهج توقعى ولكن مجرد التحليل اللفظى ، وهو غير كاف ليكون لصالح خطاطية إمبسون . إن إمبسون بالأحرى غارق فى نظرية ريتشاردز فى القيمة وفى علم النفس بالنسبة للنقد الأدبى ونظريته عن المعنى التى تسمح وتشجع التعريفات المتعددة كلغة قد جرى تصورها على أنها لغة متدفقة وشعرية ويجرى تقديرها لأنها متدفقة .

وبجانب هذا يجب أن نفترض تمسك إمبسون بذوق إليوت والفروض التاريخية وتمجيد الشعر المركب وفكرة تفكّك الحساسية التى وضعت الوحدة الأصلية للفكر والوجدان قبل الحرب الأهلية . وإمبسون فى إقرار بالشكر لإليوت يقول : " أنا لا أعرف على وجه اليقين إلى أى حد قد ابتكر عقلى ، ودعكم مِنْ كم هو رد فعل ضده أو فى الحقيقة نتيجة إساءة قراءته ، إن لديه تأثيراً نافذاً للغاية ، وليس على عكس الريح الشرقية [٣] " .

وكتاب " سبعة أنماط من الالتباس " هو - على أية حال - كتاب نسقى للغاية ، وأنا أتذكر أننى عندما وصلت إلى جامعة إيوا فى عام ١٩٣٩ اكتشفت أن المكتبة ليس فيها هذا الكتاب فطلبته ولاحظت أن لدى أمين المكتبة العنوان مدونًا على أنه " سبعون نمطًا من الالتباس " . وأخشى أن يكون هناك بعض العدالة فى هذه الهفوة ، وأنا لست قادراً على الإطلاق على أن أتناول الأنماط السبعة بسهولة على نحو مباشر . وفى تصدير الطبعة الثانية (١٩٤٧) يقول إمبسون نفسه " إننى أزعم فى البداية أننى استخدم (الالتباس) ليعنى أى شيء أحبه وأنا أقول للقارئ ، وأكرر إن التمييز بين الأنماط السبعة المطلوبة منه أن يدرسها لا تستحق أن تحظى بانتباه مفكر عميق " (ص ٨ من التصدير) ، وعلى أية حال يجب أن نأخذ إمبسون بكلمته ، فالكتاب يصبح

(٣) فى " ت . س . إليوت ، ندوة " (١٩٤٩) بإشراف ريتشارد مارش وماميتو ، ص ٣٥ .

مجرد تجميع مفكك لقراءات ولفقرات من ٣٩ شاعراً وخمسة كتاب من كتاب الدراما وخمسة كتاب فكر (على نحو ما أحصى أحدهم المسألة) ، وقد جرى تفسير الفقرات من خلال منهج يمكن تسميته " التداعى المفكك " ، مشابه على نحو ما لتقنية فرويد لاستخلاص تداعيات من مريض مستلق على السرير ، وعلى أية حال فإن التداعيات هى فى الأغلب نتيجة بحث فى " قاموس أكسفورد الإنجليزى " أو التعليقات على نص لشيكسبير ، وأول مثال فى الكتاب هو تطوير للتضمينات لبيت شعر فى السوناتا رقم ٧٣ " الآلات الموسيقية المحطمة المجردة ؛ حيث غنت الطيور الحلوة مؤخراً " ويحدد إمبسون المقارنة على النحو التالى :

" لأن الآلات الموسيقية المحطمة فى الدير موضوعة على نحو لكى تغنى ، لأنها تتضمن الجلوس فى صف ، ولأنها مصنوعة من الخشب ، فقد جرى تدويرها على شكل عقد فى الخشب وهكذا ، فقد جرت العادة أن تحاط ببناء يحميها متبلور من تشابه مع إحدى الغابات ، وقد تلونت بزجاج مطلى ولوحات أشبه بالزهور وأوراق الشجر فقد تخلى عنها الآن الكل ، لكن الجدران الرمادية مطلية أشبه بسموات الشتاء ؛ لأن البرد والسحر النرجسى يوحيان بسترات أطفال الجوقات تتلاءم تماماً مع شعور شيكسبير بموضوع السوناتات ولأسباب اجتماعية وتاريخية متنوعة (التدمير البروتستنتى للأديرة ؛ الخوف من النزعة التطهرية) ، والتى يصعب اليوم تتبعها فى تناسباتها ؛ وهذه الدواعى – وهناك الكثير التى تنسب على نحو أكبر التشبيه لموضوعه فى السوناتا – يجب أن تترابط جميعاً لتعطى للبيت الشعرى جماله ، وهناك نوع من الالتباس فى عدم معرفة أى منها الذى يجب أخذه فى الحسبان على نحو أكثر جلاء (سبعة أنماط من الالتباس ، ص ٢ – ٣) .

هنا نجد مناشدة للمحتويات الممكنة لعقول القراء فى العصر اليعقوبى (الذين قد يخافون من النزعة التطهرية ويتذكرون تدمير الأديرة فى بواكير القرن السادس عشر) ، ولكن أيضاً بالنسبة لنظرية حديثة تذهب إلى أن العمارة القوطية قائمة على غرار غابة ، بينما الإشارة إلى " السحر البارد والنرجسى " إلى صبيان الجوقة يفرض مشاعر خاصة على الشاعر : علاقته القائمة عى الجنسية المثلية لأحد النصراء الأكثر شباباً . إن الأمر هو تلاعب كلى بالخيال الذى لا يمكن السيطرة عليه ، وليست هناك إمكانية

للسيطرة عليه مما يباهى عبقرية الناقد ، وكثيراً ما هو مجرد عى أنه غير مسئول . وامبسون فى ملاحظة فى الطبعة الثالثة (ص ١٦ من التصدير) يعترف بأن " هناك معضلة حقيقية هى : كيف يمكن للعقل أن يحمل الخلفية الحقة الجاهزة كما لو كانت قد تحللت ... ولكننا لا نحتاج إلا إلى أن نقول إنه كلما أفرط فى عمل هذا كان هذا للأفضل " .

وآخر قصيدة جرت مناقشتها فى الكتاب هى قصيدة (تضحية) لجورج هربرت تطرح مشكلة مختلفة نوعًا ما ، فالمسيح وهو معلق على الصليب يتكلم :

أوّاه منكم جميعكم يا من تمرون ، توقفوا وانظروا ؛

لقد سرق الإنسان الثمرة ، ولكن علىّ أن أتسلّق الشجرة ،

شجرة الحياة ، للناس جميعًا فيما عداى .

هل هناك أسى يشبه أساسى ؟

ويعلّق إمبسون :

" لقد تسلق الشجرة لاسترداد ماسرق ، كما لو كان قد وضع التفاحة بعد أن استردها ؛ لكن العبارة فى ذاتها تتضمن بالأحرى أنه يقوم بفعل السرقة ، وهو أبعد ما يكون عن الخطيئة ، هو بروميثيوس والمجرم ، إما أنه سرق نيابة عن الإنسان (إنه هو الذى يظهر على أنه خاطئ وقد ضبط متسلقًا الشجرة) أو أنه يرقى صُعُدًا مثل جاك وبين ستوك (٤) وهو يأخذ قوة معه ثانية إلى السماء ومعه ساق شجرة الفاصوليا ، ويبدو المسيح طفلاً فى هذه الاستعارة ... لأنه واضح أنه أصغر من الرجل أو على أية حال أصغر من حواء التى تستطيع أن تلتقط الثمرة دون أن تتسلق الشجرة ، وهذا يعطى فكاهة تعاطفية وبراءة ؛ ومن جهة أخرى فإن الابن

(٤) جاك وبين ستوك قصة قائمة على أسطورة واسعة الانتشار وحدت بين هنود أمريكا الشمالية والقبائل الوطنية فى جنوب أمريكا ، ويقال إن بين ستوك قد ظهر من وسط الرماد ، وجاك فى القصة وهو ابن أرملة فقيرة تنازل عن بقرة أمه مقابل حفنة من البقول ، وأمه فى غضبها ألقت بالبقول من النافذة ، وفى الصباح التالى نبتت شجرة بقول حتى السحاب ، فصعدها جاك ووجد نفسه فى بلدة غريبة وقد وجهت خطاه جنّيّة إلى منزل عملاق قتل أباه . وقد سرق من العملاق دجاجة تضع بيضًا من ذهب وكيسًا من الماس وآلة موسيقية ، وقد اكتشف العملاق ذلك وتبعه على شجرة البقول ، وقد وصل جاك إلى الأرض أولاً وكسر الشجرة بفأس فسقط العملاق قتيلاً . (المترجم)

الذى يسرق من بستان أبيه هو رمز لغشيان المحارم ؛ وفى شخص المسيح نجد الفعل الأقصى للخطيئة مقترنًا بالفعل الأقصى للفضيلة " (سبعة أنماط من الالتباس ، ص ٢٣٢) .

مرة أخرى يمكن للمرء أن يعترض قائلاً إن هذا خيال غير ضرورى بشكل محض ، وتعبير " علىّ أن أتسلق الشجرة " لا يعنى سوى " يجب أن أصعد على الصليب " و " يجب " هنا لا تتضمن ضآلة المسيح أو صبيانيته على الإطلاق ، بل هى تشير فحسب إلى أمر الرب ، إن الشجرة ، هى شجرة الحياة لأن تضحية المسيح تعدّ الحياة الخالدة للإنسان ، وهربرت يفكر فى إطار دراسة الرموز الكهنوتية ، فى " الشخصية " (كما عرضها إريك أورباخ) ، إن آدم سبق المسيح فى التخلّق ، والصليب هو الشجرة الأخرى ، إن الصليب هو شجرة حياة لكل البشر ، ولكنها هى شجرة الموت بالنسبة للمسيح نفسه . وكل الحديث عن چاك فوق ساق شجرة الفاصولياء ، بروميثيوس ، الابن الذى يسرق من بستان الأب ويرتكب المحارم هو بكل بساطة لا علاقة له بالموضوع ، ولا يمكن الدفاع عن هذا العمل إلا بقول إمبسون اللطيف قبل هذا ببضع صفحات " يالها من فكاهة ! كل المادة الفرويدية " (ص ٢٢٣) . ونجد أن روز موند يتعرف فى " قراءة جورج هربرت " (١٩٥٢) إنه قد حمل بطارية ثقيلة من الثقافة ليحملّها على هذه القصيدة لكى يظهر أن هناك عبارات شعائرية ، قصائد إنجليزية ولاتينية فى العصر الوسيط ، وأبحاث تكريسية وما إلى ذلك تسبق الوضع العام لقصيدة هربرت وأن هناك تفاصيل عديدة من شكوى المسيح يمكن أن توجد قبل هربرت بفترة طويلة فى نصوص من المحتمل أن هربرت لم يرها على الإطلاق ، وكذلك فى نصوص يمكن أن يكون قد عرفها أو عرفها على وجه اليقين باعتباره كاهنًا إنجليكانيا ، وهذه الباحثة تريد أن تبرهن على أن إمبسون قد أخطأ فى حديثه عن (منهج) هربرت وتفرده ، وإمبسون فى رده الحصيف (مجلة كينيون ، العدد ١٢ (١٩٥٠) ، ص ٧٣٥ - ٧٣٨) يقول بحق إنه ما من كم من الدراسة الخلقية يمكنه أن يحل مشكلة القيمة الشعرية ؛ لكن يبدو أنه مخطىء عندما يتجاهل مشكلة العلاقة ، مشكلة صوابية التفسير هنا نجده يشتط تمامًا .

زيادة على ذلك سيكون من الجور تماماً أن نعتبر الكتاب مجرد مجموعة من قراءات متناثرة ، إن إمبسون يحاول بالفعل أن يشيد خطاطية ، إنه يحاول أن ينظم التباساته " من أجل مسافة متزايدة من العبارة البسيطة والعرض المنطقى " (سبعة أنماط من الالتباس ، ص ٧) ، وهو فى الآخر يطرح بالفعل معيارين إضافيين " الدرجة التى يجب عندها أن يكون استيعاب الالتباس واعيًا ، ودرجة التركيب السيكولوجى الوارد " (ص ٤٨) ، وما بدأ كفحص معجمى للتوريات والمعانى المزدوجة وتذبذب الكلمة الواحدة بين المعانى المختلفة أصبح فى الغالب مجسمًا فى نفس المؤلف ، وفى وجهات النظر المتصارعة المفترضة التى بثتها الفقرة فى القارئ ، ويصرّ إمبسون على قدرة الناقد وحتى واجبه لاستخلاص نتائج عن " الصراعات المفترض أنها نشأت فى المؤلف " ، والاحتجاجات التى تنكر عليه هذه المهمة " تعنى الضرب فى جذور النقد عينها " (ص ١٣ من التصدير) ، ويعد هذا بكثير فى مقدمة لطبعته من " نظم كولردج " (١٩٧٢) يستبعد إمبسون بإصرار جدل وليم ك . ويمزات ضد " المغالطة الوجدانية " . يقول صراحة : " إذا أنتم قبلتم هذه النظرية فإنكم تكونون قد أصبتم بالعمى " (ص ١٤) ، ومن المؤكد أن إمبسون فى " سبعة أنماط من الالتباس " ليست لديه أية ارتيابات بشأن نسبة الدوافع السيكولوجية للشعراء ، ويقال لنا إن وردزورث " ليس لديه إلهام – صراحة – غير استخدامه – عندما كان صبيًا – للجبال كطوطم أو أب بديل ، وبايرون فى النهاية فقط من حياته ... هرب من تثبيت ارتكاب المحارم الطفولى مع أخته والذى لا يزال آنذاك هو كل ما لديه لكى يقوله " (ص ٢٠) . وعلى أية حال يبدو من الجور الشديد أن نقول . إن وردزورث لم يكن لديه إلهام سوى الجبال فى طفولته وإن بايرون – كما قيل لإمبسون – لم يلتق بأخته غير الشقيقة إلا عندما بلغ من العمر ٢٤ عامًا .

وإمبسون فى الغالب إيجابى بشأن ما يدور فى عقل الشعراء من أمثال دَنْ أو هربرت أو هو بكنز ، وعلى سبيل المثال فإن هربرت فى (البلوى) ، عندما يختتم القصيدة بقوله " أواه يا إلهى العزيز ، رغم أننى منسى تمامًا . دعنى أحبك إذا لم أكن أحبك " لم يقم إلا بنثر عبارة مثل " اللعنة على ، إذا لم أتمسك ببيت الكاهن " (سبعة أنماط من الالتباس ، ص ١٨٤) رغم أن هربرت لم يطلب من الله إلا أن يتقبل حبه المخلص ، ويمكن وصف هذا بأنه " التباس عن طريق اللغو " ، ولكن كان هناك

فهم كامل له تماماً حتى زمن هربرت ، فإمبسون نفسه يسرد أن الأسقف چيمز شارب مات عام ١٦٧٩ ، وهذا المقطع الشعرى على شفتيه ، إنه لم يكن يعتقد أن المقطع يعنى " اللعنة علىَّ إذا لم أتمسك ببيت الكاهن " . وافتراض مأزق فى حياة هربرت يبدو بلا مسوّغ تماماً .

إن منهج التداعى الحر وعلم نفس الأعماق المتعسف قد أفضيا بإمبسون فى الغالب إلى أن يشتط ، ولكن عندما يتمسك بالشرح فإنه فى الغالب يلقى ضوءاً على نص صعب كما يرى أنه على حق عن طبيعة اللغة الشعرية (سبعة أنماط من الالتباس ، ص ٨٠) ، والأمثلة المقنعة الحسنة هى مناقشات لأغنية " أبعدى ، أواه ، أبعدى شفتيك بعيداً " من مسرحية " دقة بدقة " لشيكسبير (البيتان ١٨٠ ، ١٨١) أو عمل كيتس " قصيدة إلى الكآبة " (ص ٢١٤ وما بعدها) .

والفصل الأول يعكس تماماً نظريات الشعر المتنافسة ؛ فكرة أن الشعر هو صوت خالص ، أو رمزية صوتية مقتبساً ريتشارد باجت (سبعة أنماط من الالتباس ، ص ١٥) ، وإن الايقاع والوزن اللذين يصنعان الشعر يجرى تصورهما باستثارة جميلة لتأثير مقطع له طابع سبنسر وبعض التعليقات الحساسة على القصيدة السداسيّة المقاطع ذات السداسية الأبيات لسدنى من أنها " رتابة حافلة بالويل والتى بلا تأثير " (ص ٣٦) ، وفى الفصل الأخير يحدد إمبسون - على نحو أكثر وضوحاً - من أى موضع آخر مثاله عن الشعر على أنه تعقد ، على أنه توتر " كلمات والتناقض تعاظم التوتر " (ص ٢٣٢) . وهناك خطاطية تقييمية واردة ؛ إن إمبسون يرى تاريخ الشعر الإنجليزى على نحو كبير جداً فى إطار إليوت على أنه الذروة فى تعقدات شيكسبير فى حقبته المتأخرة ودَنْ وهربرت ، وأعقب هذا تدهور فى فطنة بوب وعواطف وردزورث المشوشة أو التلفظات الغامضة لسوينبرن ، لكن التأثير الشامل للكتاب هو خليط من التحاليل اللفظية تنحرف بسرعة إلى فروض عن الصراعات السيكولوجية للشعراء أو يفرّ إلى ماهو سديمى لكل الترابطات المكنة (وكثير منها مستحيل) يمكن أن تستثار فى عقل القارئ ، إما المعاصر للمؤلف أو فى الغالب أكثر لدى باحث مدقق فى عصرنا وقد فتح أمامه (قاموس أكسفورد الإنجليزى) .

وكتاب إمبسون الثانى " بعض صور الشعر الرعوى " (١٩٣٥) فيه وحدة أكثر ترابطاً ، وموضوعه هو انهيار العلاقة الحيوية بين البطل الريفى والرعاة ، ومرة أخرى

نجد أطروحة فقدان الجماعية ، فقدان الوحدة الأصلية المفترضة التى تتدرج فى مفهوم إليوت عن التاريخ ، وما هو رعوى يرى استخدامه بمعنى فضفاض تماماً : ومن هنا نجد أن الفصل الأول يناقش الأدب البروليتارى الذى يعده إمبسون رعوياً مقنعاً ، ولكن حتى الأدب البروليتارى يستخدم بمعنى أوسع كثيراً عن الأدب العادى ، ومن ثم ما يطلق عليه الأدب البروليتارى فى سنوات ١٩٣٠ يجرى استبعاده على أنه " دعاية من النوع غير المهم جداً " . والفن البروليتارى هو فن رعوى . إن ما هو رعوى قديم يتضمن " علاقة جميلة بين الغنى والفقير " (بعض صور الشعر الرعوى ، ص ١١) ، لكن هذه العلاقة قد تحطمت ، وقد حلّ محل ما هو رعوى قديم ما هو رعوى ساخر ، التنوع الكوميدى أولاً ، وكلا النوعين المباشر والكوميدى قائمان على وجهة نظر مزدوجة للفنان تجاه العامل ، للإنسان المركبّ تجاه الإنسان البسيط (" إننى بشكل ما أفضل ، وبشكل ما لست على ما يرام ") ، وهذا ربما يدرك وجود حقيقة دائمة عن الموقف الجمالى ، " فلكى ينتج الفنان فنابروليتارياً خالصاً يجب أن يكون فى صف العامل ؛ وهذا مستحيل ، لا لدواع سياسية ، بل لأن الفنان لا يمكن أن يكون على الإطلاق مع أى جمْع " (ص ١٥) والمقال يبدأ بتحليل فكِه لأبيات جراى :

" ملىء بأكثر من جوهرة من أنقى شعاع صاف

الظلام ، الكهوف التى لا يسبر غورها من عباب المحيط ؛

ملىء بأكثر من زهرة مولود ليتورّد دون أن يُرَى

ويضيع جماله على الهواء الصحراوى "

" إن ما يعنية هذا هو أن إنجلترا القرن الثامن عشر ليس لديها نسق دراسى بحتى متفتح على الألمعية ، ويُطرح هذا على أنه مثير للشفقة ، لكن القارئ يوضع فى حالة بحيث لا يقدر على أن يحاول أن يغير هذا ... وبمقارنة الترتيب الاجماعى مع الطبيعة يجعل الأمر يبدو محتماً ، وهو ليس كذلك . ويعطيه وقاراً لايستحقه ، زيادة على ذلك فإن جوهرة لا يهم أن تكون فى كهف وزهرة تفضل ألا تُقْطف ، والإيحاء الجنسى (بالاحمرار خجلاً) يحمل إلى الفكرة المسيحية من أن العذرية حسنة فى ذاتها ، وأن أى نكران هو زهدى أو طيب : وقد يخدعنا هذا إلى الشعور بأن مما هو محظوط بالنسبة للإنسان الفقير أن يبقيه المجتمع غير ملوث من العالم " (ص ٤) .

إن هذا يعد (أيديولوجيا بروليتارية) ، رغم أن المرء يمكنه أن يجادل فيقول إنه شيء أقدم : بكل بساطة تَقبّل الهرمية الاجتماعية ، تقبل الكيان المصمم أو المرتب على نحو إلهى لكل إنسان سواء فى مجتمع مسيحى أو فى أى مجتمع مماثل .

والمقال التالى " حبكات مزدوجة " هو أصعب المقالات من ناحية الاستيعاب للخطاطية العامة ، والأمثلة مستمدة من (لعبة الراعى الثانية) ، و (ترويلوس وكرسيدا) والجزء الأول عن مسرحية (هنرى الرابع) ومسرحية دريدن (زواج إلى العالم) وعمل ميدلتون " التغير " . ودائمًا هذا لإظهار أن الحبكة الفرعية ، الرعوية أو الكوميدية تحاكى بسخرية الحبكة الرئيسية البطولية ، وهكذا نجد أن فالستاف يأخذ دور راعى القوم ويسخر من الملك - البطل . وفى (تمثيلية الراعى الثانى) نجد تماثلاً بين الغنم والطفل بالمسيح ، وحتى كريسيدا هى - إلى حد ما - صورة من صور الرعاية الرعوية .

ويحلل المقال الثالث (كثيرا على غرار " سبعة أنماط من الالتباس ") السوناتا رقم ٩٤ لشيكسبير وبدايتها " إن أولئك الذين لديهم القوة عل الأذى ولا يفعلون شيئًا " ، والمقال يظهر تحول الأفكار الرعوية البطولية إلى تقبل ساخر للأرستقراطية وتخلص بعد نثر ثلاث فقرات من السوناتا بأن تعزو إلى شيكسبير ما يبدو أنه حكمة إمبسون الخاصة عن الحياة ، " الشعور بأن الحياة هى - فى جوهرها - غير سديدة بالنسبة للروح الإنسانية ، ومع هذا فإن حياة طيبة والتى يجب أن تتجنب أن تقول هذا هى بطبيعتها فى مستقرها مع أشد الأشكال رعوية ؛ فيما هو رعوى تأخذ حياة محدودة وتدعى أنها هى الحياة الكاملة والطبيعية " (بعض صور الشعر الرعوى ، ص ١١٤) ، إن الأدب يعطينا يوتوبيا ، ولكنها يوتوبيا محدودة .

والمقال الرابع يناقش " الحديقة " لمارفل ، ومرة أخرى على غرار " سبعة أنماط من الالتباس " . إن البساطة المثالية يجرى تناولها بحل تناقضاتها ، حالاتها الشعورية واللاشعورية ، الهرب والحدس والهرب العقلى ، وتحليل القصيدة يأتى فى إطار ويناقش " النظرة السحرية للطبيعة " مع مثال " البحار القديم " لكولردج فى الذهن ، وصعوبات قصيدة دَنْ " وجْد " والتوريات فى فقرة من مسرحية " كما تهواه " والتأملات عن هو ميروس والاهتمام المسيحى والاهتمام الحديث للصراع بين الحرية ، والضرورة

تتبعها تعليقات على غرار هذه الأقوال : " الحق قوة " ، و " القوة حق " ، ويعترف إمبسون نفسه بأن " هذا القول عن هرمية المستويات ملتبس " (بعض صور الشعر الرعوى ، ص ١٤٥) ، لكنه يرى المستويات فى الأساليب الحادة الثلاثة فى المقاطع الرابع والخامس والسادس من قصيدة مارفل ، وأنا أعترف بأننى لا أفهم تفسير المقطع الأول (البيتان ١٢٣ و ١٢٤) ، إن اللهجة - وهى لهجة على غرار ريتشاردسون فى الأصل - عن " الدوافع المتزنة " و " مبدأ عدم التحددية الذى لا يعود فاعلاً " تبدو ولا صلة لها بالنص من خلال ما يزعمه إمبسون من أن " هذه الفكرة مهمة لكل صور ما هو رعوى ، فإن الشخص الرعوى هو دائماً مستعد لأن يكون الناقد " (ص ١٢٤) ، وأنا غير مقتنع بالقراءات الأخرى . ففى المقطع السادس نجد الكلمات " من اللذة القليل " تفسر بمعنيين تبادليين : إما " من تقليل اللذة " أو " قلّل عن طريق اللذة " (على سبيل المثال لذة الحواس) لا يجرى النظر حتى فيها ، إن العقل ينسحب إلى سعادته من اللذة الأعلى للتكامل ، ويستخلص إمبسون تضميناً للمدّ الصادر من كلمة " ينسحب " فيقول لنا إن " (العقل) هو الآن (أقل) ولكنه سيعود ، وهو الآن مايستطيع الإنسان أن يراه على أنه صخر البرك " (ص ١٢٥) يبدو لى مجرد خيال .

إننى لا أستطيع أن أتبين ما يدفع إلى افتراض أن (الشمام) فى المقطع الخامس هو تلميح إلى التفاح فى الجنة ؛ ومن ثمّ يلمح إلى سقوط الإنسان لمجرد أن (الشمام) مشتق من كلمة يونانية هى (التفاح) ، و " كل الحياة هى عشب يجرى اقتباس هذا للتعبير المجازى عن " إننى سقطت فى العشب " ، والزهورالتى توقع الشاعر أن يراها فى الشوك هى " الثعابين التى فيها توقف إيوريدايس " ، لكن السقوط على العشب يبدو لى " سقوطاً رعوياً ملائماً فى العشب الأخضر ، سقوطاً مريحاً ناعماً " [٥] ، وليست هناك حاجة إلى الثعابين أو إيوريدايس . ويقال إن الأعناب " هى فى التوّ النبيذ البدائى والبرىء ؛ (رحيق) جنة عدن ، ومع هذا فإنه دم التضحية " (بعض صور الشعر الرعوى ، ص ١٣٢) ولكن لا يتضح السبب الذى يجب أن يجعل الأعناب رمزاً للصلب فى هذا السياق . إن هذه القصيدة الرائعة

(٥) روزالى كولى : الأغنية المدوية (١٩٧٥) ، ص ١٦١ .

والساحرة والعجيبة قد تناعمت من جراء اتساع المعرفة ، وجرت نسبتها إلى الأفلاطونية ، والأفلاطونية الجديدة والقديس بولس ، وبونا فنتورا ، والله أعلم بعدد المؤلفين الآخرين والمفاهيم لدى العديدات من السيدات المثقفات مثل : روث فالر شتين ، وروزالى كولى ، وآن برتوف ، ومارى - صوفى روشتفيج ، وامبسون بدافع تلقائى يكتب عن شيء " شرقى مفرط فى شرقيته " عنها (ص ١١٩) ، ولكن لا يوجد سوى معرفة عامة جداً للأفلاطونية ضرورية لفهم القصيدة . ويجب قراءتها عى أنها احتفاء بالحياة التأملية ، بعيداً عن النساء ، فى حديقة مع إشارة إلى الاستعداد للموت و " للهرب الأطول " ، للطائر فى المقطع السابق الذى هو النفس ، ومن المؤكد أنها ليست صورة صعبة أو مستبعدة أو جديدة .

والمقال التالى يتناول قصيدة (الفردوس المفقود) لملتون بما فيها من تصويبات متحذلقة وفى الأغلب على نحو أكيد عقلانية ، ويستخدمها لنقد " عالم ملتون للعزلة الشاقة والمخدرة ، الرائعة والغريبة " (بعض صور الشعر الرعوى ، ص ١٥٣) ، إن الشيطان تجرى رؤيته على أنه شخص رعوى ، من الجانب الخارجى ، بينما آدم وحواء قد طردا من جنتهما الرعوية من جانب الرب ، وقد احتفظ لها إمبسون بالصفة " على نحو مروع " (ص ١٦٨) ؛ وهى فكرة تطورت فيما بعد فى كتابه " إله ملتون " (١٩٦١) . وروبرت مارتن آدمز فى " الأيقونة : ملتون والنقاد المحدثون " (١٩٥٥ ، إعادة طبع عام ١٩٦٦) قد أظهر إلى أى مدى جرى استخدام ملتون غير الدقيق لكتيب بنتلى وزاتشرى بيرس الموجه ضده ، وكيف نسب إمبسون أفكاره إلى المعلقين فى القرن الثامن عشر أو أساءوا تفسيرها بشكل كبير ، ولكن هذا يبدو خطيئة إمبسون الشديدة ولا يجب تشتيت الانتباه عن حجته الأساسية . والمقالان الختاميان يمثلان تدهور ماهو رعوى إلى ماهو رعوى ساخر ، وتجرى رؤية " أوبرا الشحات " على أنها " اندراج ما هو بطولى ورعوى فى عبادة الاستقلال " (بعض صور الشعر الرعوى ، ص ٢٠٣) ، " إن اللصوص والعاهرات يسخرون من المثال الأرستقراطى ، وإن حارس السجن الخائن والقابض عى اللص وأسرهما يسخران من المثال البورجوازى " (ص ٢١٧) ، ويستغل إمبسون بعض الفقرات ليستخرج على نحو كبير رابطة بين " الموت والعربدة " اللذين - على نحو ما يقول - " يعطيان ذكرى ثرّة

غامضة بدم السر المقدس وبنبيذ سفر الرؤية الخاصين بغضب الرب " (ص ٢٤٧) وهو يعمم فيقول إن " هذا التصادم والتوحد بين ماهو مشذب وماهو كلى وماهو دنىء هما النقطة الكلية لما هو رعوى " (ص ٢٤٩) .

والبحث عن " مغامرات أليس فى بلاد العجائب " (وأيضًا عن " من خلال المرآة ") يطرح عدة نقاط حسنة عن السخريات والإيماءات ونغمة التكلف الكوميدى والتنفجية ... وهذا البحث يعكس – بالأحرى – حب دودجون للبنات الصغيرات ، " إنه يحسد الطفل لأنه بدون إحساس بالجنس " (بعض صور الشعر الرعوى ، ص ٢٦٠) ، لكن إمبسون وهو يقرأ الكتاب يرفع الاستعاريه الفرويدية بشدة كبيرة : " إن السقوط خلال حفرة عميقة هو فى أسرار الأرض الأم " (ص ٢٧١) ، وهذا يعد وصفًا لمولد صدفة الميلاد ، وعندما تسللت أليس فيما بعد إلى كوخ الأرنب الأبيض فإنها تكون – كما يرى إمبسون – " فى وضع جنينى على نحو واضح " (ص ٢٧١) ، إن بحر الدموع الذى تسبح فيه قد توحّد من قبل مع " الفيضان المحيط بالأحشاء "(ص ٢٧١) ، ومعها "وهى تهبط فى الحفرة " (ص ٢٧٣ ؛ ويبدو أن إمبسون قد نسى المولد الأجمل لصدمة الميلاد) ، " وضع جنينى فى الأسفل ، ولا يوجد إلا أن يصبح أما ويقدم فيضانًا محيطًا بالأحشاء" (ص ٢٧٣) ، وهذا ملخص يبدو أنه يفرض على نحو غير ضرورى تطابقًا حرفيًا هو بعد كل شىء مما لا يمكن البرهنة عليه بالكامل ، لكن البحث يعد عملا كلاسيكيًا من التفسير الفرويدى .

وكتاب إمبسون الثالث " بناء الكلمات المركبة " (١٩٥١) يبدو لى أكثر كتبه صحة ووضوحًا ، وهو أقل كتبه التى تحظى بالتقدير لأنه بالفعل كتابان فى واحد : ومعظمه هو بكل بساطة صناعة معجمية وتأملات عن معنى الكلمات المفردة وتوصيات بشأن كيفية إنشاء قاموس ، وتفاصيل " قاموس أكسفورد المحكم " – بالنسبة لما ورد فيه من تعريفات لكلمتى " فج " و " وقح " يجرى نقدها ، والنصف الآخر يمكن أن يسمى نقدًا أدبيًا : بحث فى كلمات أساسية : (الفطنة) فى كتاب بوب " مقال عن النقد " ، وكلمة (الكل) فى " الفردوس المفقود " و (غبى) فى " الملك لير " وكلمة (كلب) فى مسرحية " تيمون الأثينى " وكلمة (أمين) فى " عطيل " وكلمة (إحساس) فى

مسرحية " دقة بدقة " وفى (الاستهلال) [٦] مع عديد من الاستطرادات وتطويرات عن ثناء على ألُحمْق فى عصر النهضة أو الإحساس والحساسية فى القرن الثامن عشر وما إلى ذلك ، والكتاب مهدى إلى آى . أ . ريتشاردز " الذى هو مصدر كل الأفكار فى هذا الكتاب ، حتى الأفكار الثانوية جاءت بالاختلاف معه " ، وعلى أية حال فإن من المؤكد أن الاختلاف ليس ثانويًا فقط . وإمبسون فى الفصول التمهيدية يحاول أن يلغى تأكيد ريتشاردز عن المعنى الانفعالى فى الكلمات ويقول إن المعنى الانفعالى لا يمكن فصله عن المعنى الدلالى ، وهو بحساسية أيضًا يقر مشكلة الإيمان لقوله " إننا نتصور شخصًا ما آخر يمسكها أو مؤلفًا أو شخصية ، ومن ثم نحصل على نوع من الخبرة بما تكون عليه نتائجها حقًا " (بالنسبة لنوع معين من الأشخاص) (بناء الكلمات المركبة ، ص ٩) . ثم يحاول إمبسون آنذاك أن يبتعد عما يشعر به الآن أنه المعنى الشخصى والمحلى للالتباس ويقدم فكرة (التكافؤ) والتى تفترض أنه فى حقبة ما فإن الكلمات تكون ملتبسة أو لها معان متكافئة مختلفة ، والالتباس يشير إلى فقرة وحيدة ، يشير إلى فعل إبداعى للشاعر ؛ والتكافؤ هو تأثير لغوى تجميعى . " إن الفروض المحمية فى حقبة ما تتلاءم بالسياق مع التكافؤات البسيطة فى كلماته المفصلة رغم أن إمبسون يقر بأنه " فى أية حقبة محدودة فإن التكافؤات الممكنة فى كلمة ستكون فى الاستعمال العام المشترك والأخرى تستخدم بذرة هذا لو استخدمت أصلاً ؛ بينما البعض لا يقدر على التأثير فى الرأى بأية حال من الأحوال " (ص ٧٣) ، والمقال عن فطنة الشاعر بوب وعن المعنى فى مسرحية " دقة بدقة " هو ممارسات أصيلة فى مثل هذا التقصى ، وأنا غير مقتنع بالنتيجة الجديدة الذاهبة إلى أنّ الالتباس يجب أن يقوم على تكافؤات تكون مؤثرة ، إن التكافؤات قد ترجع - بعد كل شىء - إلى الابتكار الفردى ، والكتابان السابقان معرضان بدقة للاتهام بأنهما لا يحققان هذا بجلاء ، إن " الحمق فى لير " يبدو لى أنه أكثر تطبيقات إمبسون نجاحًا من القراءة الدقيقة البسيطة ، إن الاستخدامات السبعة والأربعين للكلمة فى التمثيلية وانحرافاتها عما هو " طبيعى " وتهريجى إلى مجون وأخيرًا إلى أن يقوم لير بتسمية كورديليا " حمقاتى المسكينة " تتيحان

(٦) قصيدة عبارة عن سيرة ذاتية فى ١٤ كتابًا بلوردزورث بدأها عام ١٧٩٩ وأكملها عام ١٨٠٥ ، ولكن لم تنشر إلا عام ١٨٥٠ بعد وفاته . (المترجم)

القصة لإقامة منصّة وكيان لتفسير حساس لمعنى التمثيلية ؛ والتحليل منظراً منظراً مشابه بشكل يدعو للدهشة لمناقشة برادلى فى كتابه (التراجيديا الشيكسبيرية) ، ولكنه ينتهى – على نحو لا يدعو للدهشة – إلى نتيجة مختلفة : إن إمبسون يندد بشدة بمن يُضفون على العمل صبغة مسيحية ؛ فهو يرى التمثيلية فى إطار خلفيتها فى الرعب الكونى ، إن لير هـو " كبش الفداء الذى جمع كل هذه الحكمة لما يجرى تصوره فى النهاية بنوع من الحسد الخفى ، ولا أعتقد أن هذا حقيقى لأن الرغبة الإنسانية العامة للتجربة عميقة التدفق فيه ؛ إنه موجود فى كل شىء " (ص ١٥٧) ، ولكن بسبب هذه المحصلة النهائية ما كانت هناك حاجة آنذاك لدراسة كلمة (الحمق) ، لقد أصبح إمبسون هنا وفى كل موضع آخر من الكتاب ناقداً أدبيًا بسيطًا يولى اهتمامًا للموقف والحبكة والمعنى العام ، ولقد أدرك محدودية منهجه : "إن التظاهر بأن كل قصيدة طويلة فيها كلمة رئيسية واحدة تلخصها كلها سيكون – بطبيعة الحال – من قبيل العبث" (ص ٧٤) .

وهناك بحث متأخر هو "الإيقاع والصور المجازية فى الشعر الإنجليزى " (١٩٦١) (٧) يصوغ – كأوضح ما يكون – فروضه الأساسية ، والنصف الثانى من البحث هو هجوم على النزعة التصورية ، على الفكرة الكلية الذاهبة إلى أن التفكير يمكن أن يتم بصور بصرية : "إن الاعتقاد بأن الشعر لا يجب – وعلى نحو إيجابى – أن يعنى أى شىء لا يزال اعتقاداً قويًا كبيراً" ، ويقول إمبسون "لقد التقيت بالناس فى إطار عملى التعليمى ممن يعتنقون بالفعل هذه الضلالات : وكانوا مستعدين لإظهار أن شعرى أيضاً – مثل كل الشعراء – هو مجرد تلصيق لصور لا تترابط منطقيًا ، وأنا أعتقد أن الأمر بالعكس : فالتجادل فى النظم يبدو لى أنه شىء شعرى عجيب علىّ أن أفعله" (ص ٤٩) ، "إن ما يقول به صاحب النزعة التصويريه عن العقل الإنسانى يجعله أدنى تمامًا من الناحية الإنسانية ، يجعله أدنى من الطلاب بالنسبة لهذه المسألة ، إنّ له عقلا سواء" (ص٥٠) ، "إن إزرا باوند نفسه هو حكم سيئ للغاية عن التصوير المجازى ؛ فهو بارع وصاحب مشاعر طيبة طبيعية لدرجة أنه لم يستطع أن يقوم بأى تفكير واع لمدة خمسين عامًا أو نحو ذلك" (ص ٥٠) . ويرفض إمبسون التمرد ضد العقل ، ويقترب من حصن

(٧) «صحيفة علم الجمال البريطانية » ، العدد الثانى (١٩٦٢) ، ص ٣٦ – ٥٤

اهتماماته اللفظية الصورية المبكرة : وهو يعلق على نحو إدراكى على فقرة فى "قصّة شتاء" [٨] (أنظر "ص ٥١ ، ص ٥٢) ، والقصة فجأة يجرى إدراكها على أنها طمس للصورة (والكلمة المفردة) ، وبينما قد فعل إمبسون الكثير لتمجيد التحليل اللفظى فإننى أعتقد أنه قد سبب دماراً للنقد لإهماله شكل التمثيلية أو القصيدة وإهماله لبنائها الكلى وكليتها . وهنا – على الأقل – نرى أن التحليل اللفظى ليس كافيًا ، وأن الموقف والحكاية والقصة تشكل السطح اللفظى ، وكما قال الدر أولسون مهاجمًا إمبسون : "إن لمســات شكسبير الأعـمق هى موضــع نظـر : (اتـضـرع إليـك فـك الأزرار) و (المائدة حافلة) هى عبارات عميقة : ونحن لا نفسرها بالتنقيب فى القاموس عن معانى (زرّ) و (المائدة) بل أن نسأل ضمن أشياء أخرى لماذا طلب لير فك زر ولماذا اعتقد ماكبث أن المائدة حافلة" [٩] ، وإمبسون نفسه يتباعد عن انشغالاته السابقة المبكرة بكلمات فى الكتاب عن (إله ملتون) وفى عديد من المقالات المتناثرة المتأخرة .

وكتاب (إله ملتون) أثار الكثير من رد الفعل الغاضب بسبب هجومه على المسيحية أو بالأحرى على فكرة اللعنة الأبدية ، وإن الملاحظات الساخرة الوقحة عن مفهوم ملتون عن الله والنكات عن حياة الجنس للملائكة لا يجب أن تشوش الاهتمام الأبدى بالكتاب ، ولكى يكون المرء عادلا يجب أن يميز ثلاث مسائل مختلفة لا تتمايز دائمًا سواء على يد إمبسون أو نقاده ، المسألة الأولى هى الهجوم على المسيحية بصفة عامة والذى ليست له صلة بأى اهتمام بالنقد . والمسألة الثانية هى التحليل والسخرية المتكرران للاهوت ملتون الشخصى ، وأخيراً هناك نقد أدبى صارم للقصيدة نفسها ، ولقد طرح إمبسون شيئًا بالنسبة لقضية لاهوت ملتون، وهو يقول إن ملتون ينجح فى جعل (الإله) بشكل ملحوظ أقل فى الشر عما هو فى التراث المسيحى (إله ملتون ، ص ١١) ، "إننى أقر بأن كون هذا البحث يتواصل فى الفردوس المفقود ، هو المصدر الرئيسى لما فيها من سحر وحدة" (ص ١١) ، وإمبسون امتدح ملتون ؛ لأنه "نزع من المسيحية كلا العذاب – الرعب والجنس " (ص ٢٦٩) أى يموّه الرعب الجسمانى للعذاب ويغنى الأفراح والجنس بين آدم وحواء" ، وجذر قوة ملتون هو "أنه يستطيع ،

(٨) تمثيلية لشيكسبير وربما عرضت عام ١٦٠٩ أو ١٩٠ ، ولم تنشر إلا عام ١٦٢٣ . (المترجم)
(٩) فى " وليم امبسون " ، ص ٥٥ .

وأنه يعبر بالفعل عن التصور المرعب المتدنى للإله ، ومع هذا يبقى هذا التصور الحى المنحّط بشكل ما وكل اتساع وأريحية ، الترحيب بكل لذة نبيلة والذى كان بارزاً فى التاريخ الأدبى قبل عصره مباشرة " (٢٧٦- ٢٧٧) . ولكن إمبسون عادة ما يتابع إله ملتون دون هوادة بالنسبة للخطية الكلية للكفارة و "رغبته فى تعذيب مخلوقه" (ص ٢٤٦) ، وهو ينطق بوقار "الرعب البارد إزاء (عدالة) الإله" (ص ٢٦٨) وغالبًا ما يسخر منه "باعتباره العجوز المغرور " (ص ١٨٤) و "الوحش العجوز الجذل" (ص ١٢٤) ؛ بسبب "عقله المنحط وحقده " (ص ١٥٦) أو بسبب عدم اكتراثه بمصيره الملعون فى حكم الدينونة مثل "قط يستبعد نقطة لبن عن مخلبه" (ص ٢٧١) ، والأكثر إفراطا أنه يتحدث عن إله ملتون على أنه على نحو مدهش أشبه بجوزيف ستالين رئيس الاتحاد السوفيتي المخيف ؛ والصبر نفسه تحت مظهر الخشونة ، والومضات نفسها للمرح ، وعدم الضمير الشامل نفسه ، والمزاج السيء الواقعى نفسه" (ص ١٤٦) ، ويبدو أنه لا يوجد ذلك الذى لم يتنبه لاعتقاده بأن " الوظيفة المحورية للأدب هى جعلك تتحقق أن الآخرين يتصرفون وفق قناعات غير مختلفة بالمرة عن قناعاتك" (ص ٢٦١) والقناعات الأخلاقية يجب بالتأكيد أن تشمل القناعات الدينية والفلسفية ، ولكن إمبسون فى موضع آخر يرفض أن يتخذ وجهة نظر تاريخية وأن يتخيل ما المقصود بالنسبة لملتون أن يؤلف ملحمة مما هو وارد فى سفر التكوين والذى لابد أنه قد اعتقد أنه حقًا هكذا بشكل حرْفى ، وإمبسون يرفض بشدة الرأى القائل إن "الشغل الأول للناقد الأدبى هو أن يغوص بعقله تمامًا فى العالم الذهنى للمؤلف" بمثل ما أنه يعتقد أن "الناقد يجب أن يستخدم حكمه الأخلاقى" (ص ٢٠٠) ، وهو يفعل هذا من وجهة نظر غربية تمامًا يوحدها هو نفسه مع مبدأ بنتام من أن إشباع أى دافع هو فى ذاته خير ثانوى والمسألة الأخلاقية العملية هى مجرد كيف يشبع أكبر عدد" (ص ٢٥٩) وإمبسون يتناول عمل العظمة التخيلية على أنه بحث ، على أنه (عقيدة مسيحية) . ولحسن الحظ ينبعث أحيانًا شيء نقدى من الحجاج ضد خطاطية الكفارة ، إن إمبسون يرى القصيدة للغاية على أنها "مخيفة وعجيبة : إننى أعتبرها أشبه بنحت مكسيكى أو من بنين ، والتى أصبحت الآن إقليمًا فى غربى نيجريا . أو روايات كافكا" (إله ملتون ، ص ١٣) ، وهو يؤازر بليك وشيلى فى إعجابه بالشيطان رغم أنه

يدرك أن ملتون لا يمكن أن يكون فى صف حزب الشيطان ويرى تدهور الشيطان وانحطاطه ، إنه يعجب بالمناظر فى (الفردوس) ويحاول أن يدافع عن حواء (بمثل ما يدافع عن دليلة فى فصل خاص) ، وهو يرفض وجهة نظر إليوت وليفس من أن ملتون ينقصه التخيل البصرى (نظراً لأنه لم يؤمن إطلاقاً بالنزعة التصويرية ، والتى يعدها (لغواً) (ص ٢٩) ، كما أنه لا يتعاطف مع قيودهما الصارمة ضد أسلوب ملتون ، لكن النقد الأدبى لم يصبح سوى اهتمام ثانوى : لقد أصبح إمبسون لاهوتيا هاويا على نحو مدهش وقد اضطرب من جراء المسائل التى لا يجب على الملحد الجيد أن يقلق بشأنها ولا يحتاج إلى أن يقلق بشأنها .

ولقد كان كتاب (إله ملتون) هو آخر كتب إمبسون رغم أنه واصل نشر الأبحاث والعروض التحليلية لمدة عشرين سنة أخرى ، وإمبسون الذى مات يوم ١٥ من أبريل ١٩٨٤ قد رتب لإصدار مجموعة من مقالاته المتأخرة والتى صدرت بعد وفاته بعنوان "مستخدماً سيرة الحياة" (١٩٨٤) ، والكتاب – ظاهرياً – يشكل وحدة باستخدام سيرة الحياة والهدف الإشكالى يدحض "قانون ويمزات الذى يقول إنه لا يوجد قارئ يستطيع أن يلتقط حقًا مقصد المؤلف" (ص ٧ من التصدير) ، ولكن هذا هو تشويه كبير لمعنى "المغالطة الغرضية " ولم يحكم ويمزات إطلاقًا بمنع استخدام سيرة الحياة والتاريخ وقد استخدمهما طوال الحياة هو نفسه . وكتاب إمبسون الجديد يحتوى على مقالات ليس لها أهمية أولها أهمية ضئيلة بالنسبة للنقد الأدبى وخاصة هناك مقال مطول للغاية يتحامل ضد فرض س . توبر عام ١٩٣٨ عندما قال إن أندرو مارفل كان على حق رغم أنه تزوج سراً مديرة منزله ، وكذلك البحث المخصص لكراسة مخطوطة خاصة بجون دريدن لم تنسب إليه إلا عام ١٧٤٥ ، والتى تتحدث عن المشاعر الربوبية لا تهم سوى المتخصصين الذين يحاولون تتبع انحرافات دريدن عن الإخلاص الدينى ، وحتى البحث بعنوان "السحر الطبيعى والنزعة الشعبية فى شعر مارفل" يهتم بشكل كبير بطابع مارفل كمواطن وكسياسى وهو يعلق على بعض هجائياته (ومن المؤكد جداً أنّ الأبيات الفردية هى من تأليف مارفل) ويدافع بسرعة وحسب عن قراءاته القديمة لقصيدة (الحديقة) ضد تعلقيات بيير لجوا الكاتب الفرنسى لسيرة حياة مارفل ، والأبحاث الأخرى يمكن أن تسمى نقداً أدبيًا ، والبحث الذى يدعو للإعجاب على نحو كبير هو عن رواية (توم جونز) لفيلدنج ، وهو يذهب إلى أن هذه الرواية يجب تناولها بجدية على أنها تعرض "نظرية عن فلسفة الأخلاق" (ص ١٣٣) ، وهى "إنسانية ، مادية ،

تزكي السعادة على الأرض" ٠ ص ١٣٤) بينما لا يرى أى صراع مع المسيحية ، وشئون الحب عند توم جونز يتغاضى عنها لأنها ليست مجرد تساهلات للشهوة الجنسية بل يبعثها "استقرارية الدافع" بأريحية ومحبة ، وتوم جونز لم يمارس الحب إطلاقًا مع امرأة مالم تبدأ هي بالحب معه (ص ١٣٧) ، وإمبسون يدعم هذه النتيجة الملموسة بنظرية متطورة عن "السخرية المزدوجة" ، "إن السخرية المفردة تفرض رقيبًا ؛ والساخر (أ) يقوم بتحميق الطاغية (ب) بيما ينشد حكم شخص يخاطبه (ج) ، أما بالنسبة للسخرية المزدجة فإن (أ) يظهر لكلا (ب) و (ج) على أنه يفهم كلا وضعهما " (ص ١٣١) ، ولدى فليدنج "تعاطف تخيلى لكلا الشفرتين معًا" ، وهى عبارة تسمح لإمبسون بإعادة تأكيد الالتباس ، والالتباس الخلقى ، وحتى النزعة النسبية والثقل : "يلفت نظرى أن النقاد المحدثين – سواء كنتيجة للحركة المسيحية الجديدة أو لقد أصبحوا بشكل غريب مقاومين للإعجاب بأن هناك أكثر من شفرة للأخلاقيات فى العالم ، بينما الغرض المحورى لقراءة الأدب التخيلى هو تعويد أنفسنا على هذه الواقعة الرئيسية" (ص ١٣٤) ، ويتأمل إمبسون على نحو رائع فى مفهوم فيلدنج الانحرافى للشعر وفى المحارم وفى الحصافة . وفى الأريحية ، لكنه يفخس (كما أظهر س . ج . راوسون) (١٠) ما لدى فيلدنج من "وضوح تأكيدى" ، ويفرط فى تقدير السخرية المفلاته ، ويذهب إمبسون باقتناع إلى أن فيلدنج يعيد تقرير عقيدة واسعة الانتشار آنذاك مع وجهة نظر معادية للفيلسوف هوبز صاحب مذهب النفع واللذة والتى يسميها "النزعة اللذية الأريحية" ؛ حيث حب الذات والحب الاجتماعى يجرى تصويرهما على أنهما شىء واحد (١١) ، وهناك بحث آخر هو "تنويعات على قصائد بيزنطية" للشاعر و . ب يتيس وهذا البحث يحاول أن يفسر قصيدتين هما : " الإبحار إلى بيزنطة" ، و "بيزنطة" على أنهما "حكْى يتبع الخيال العلمى" رغم أن إمبسون اعترف بأنّ المنهج الرمزى يمنع هذا (ص ١٨٥) ، ويتجادل إمبسون وهو يتطور من تنويعات غالبًا معارضة للدارسين السابقين كورتيس برادفورد وجون سولورثى وهو يسخر من الرأى الذى يذهب إلى أن المقصود ببيزنطة الفردوس أو أن القصائد تحدث فى حضرة الرب (ص ١٧٣) ، وما من حاجة لأية سيرة حياة فيما عدا معرفة كراهية ييتس للشيخوخة ، والموثقة بإسهاب فى

(١٠) راوسون : " دراسة الأستاذ إمبسون لرواية توم جونز "
(١١) المصدر السابق ، ص ٤٠٢ – ٤٠٣ .

القصائد ، وكذلك العرض التحليلى للطبعة التى هى صورة طبق الأصل من المخطوطة الأصلية لقصيدة إليوت (الأرض الخراب) بينما يمدح التخطيطات ذات الطابع الديكنزى والتى جرى منعها ، وهى لا تضوئ القصيدة بأن تقول شيئًا عن معارضة أسرته لإقامته فى إنجلترا ومالدى إليوت من "تذمر لابيه" (ص ١٩٧) وهذا تحليل نفسى أولى .

والأبحاث الأخيرة عن جويس واضح أنها تعنى أن تكون ذروة الكتاب ، وبحث "الرواية القصوى" يرجع إلى عام ١٩٨٢ ، ويبدو أنه بحث إمبسون الأخير أو يكاد يكون الأخير فى الكتابة ، وهو يرتد إلى تصريحات أقدم عن جويس ، وكلها تحتج ضد رؤية كنر الذى جعل جويس "ضعيفًا وسليطًا ورجلاً مكرسًا حياته لله" (ص ٢٠٣) . ويظهر إمبسون باقتناع كما أعتقد أن ستيفن فى نهاية عمل جويس "صورة الفنان شابًا" يجب أخذه مأخذ الجد عندما يتحدث عن طموحه "أن يشكل فى دكان حدادة نفسى ، الضمير غير المخلوق عن جنسى" وقال الحداد ، السيف (لا شىء) ، وعمل فاجنر (الخاتم) وقراءة شو الاشتراكية لإبسن وفاجنر قد أدرجا لتدعيم وجهة النظر التى تذهب إلى أن جويس وبطله يشعران بأنهما موجودان آخران من أجل الحرية (ص ٢٠٥) ، ويرفض إمبسون وجهة نظر كنر من أن "القارئ الملائم مقصود به أن يستمتع بالحماقة اليائسة لفكر بلوم وستيفن" ، ويذهب وهو يحط عل سيرة الحياة التى كتبها ريتشارد . إلمان من أجل التفاصيل إلى أن چويس لم يقم سلامًا مع المسيحية ، إنه « من المعقول أكثر أن يلومه على الكراهية التى حاصرته تجاه الدين » (ص ٢١٣) ، وإن بحث « الرواية القصوى » يفرض أطروحة غريبة عن استمرارها والتى يعدها إمبسون حل مسألة ما هو موضوع الكتاب زاعمًا أنه «إذا لم تكونوا مهتمين بالجواب على علاقة التساؤل الكبرى فى نهاية رواية (عولس) فلن يكون لديكم أى اهتمام حقيقى بالكتاب » (ص ٢٢٩) . ولكنه سيكون نقدًا تافهًا ردها إلى تأملات عن الاستمرارية المفترضة لرواية (عولس) إن الأمر أشبه بالبحث عن صورة وراء إطار ، ويقول إمبسون – بعاطفة وأصالة – إن بلوم يقدم زوجته مولى إلى ستيڤن وأنه حينذاك يأمل – بدافع مراقبة الاثنين – أن ينجب ولدًا من مولى . ولقد فكر چويس فى ذلك الوقت فى أن « المثلث السعيد هو فكرة نبيلة » (ص ٢٢٣) ، وإمبسون بشكل بسيط دائمًا يوحّد عمل الرواية مع تجارب چويس الخاصة ، وهو يتشكّى « إن المطروح هناك هو ضباب كثيف يلقى ملاءة سوداء على مثل هذه الأسئلة ، أشبه بقاضٍ فى

محكمة » (ص ٢٢٥) ، ولكن ذلك لا يعنى أن بلوم يطرح ذلك (أى أن بلوم فى الرواية يقدم المحبوبة مولى لستيفن) لم يحدث إطلاقًا بالفعل . قد يكون حدث ، أو شىء شبيه بهذا جداً ، ولكن معجزة تحدث بدلاً من هذا . لقد رأى نوراً يعبر فى الطريق ، وإلا لكان قد فقد نفسه الحقيقية" (ص ٢٥٣) غير أن (عولس) قد تألفت بعد سنوات من لوم بلوم (١٤ من يونيو ١٩٠٤) ، ومهما يكن مقدار التفاصيل الواقعية والأسماء والشوارع والحانات وملامح الرجال والنساء . إن الكتاب رواية ، وهى مشيدة على نحو لا يجب رده إلى مجرد اللغة وهى تحقق معيار العالم التالى ، المشابه لعالمنا ، ولكنه لا يتطابق ببساطة مع الأحداث الفعلية .

والتشوش بين الخيال والواقع هو أيضًا الملمح الأكثر غرابة لكثير من نقد إمبسون المتأخر والذى يحتوى فى الغالب تفسيرات مميزة بمثل ما فى أى كتاب من كتبه المبكرة ، وهو عندما يناقش (البحار القديم) لكولردج يمكنه أن يقول إن « القطرس وهو الطائر البحرى الكبير تم اصطياده من أجل الطعام ، وجرى إعداد حساء وشراب ، وفيما بعد فحسب فإن جوارح الطائر البحرى تم تعليقها حول عنق البحار » ، وسيكون من الأسهل فعل هذا ، و (الروح القطبية) لها عذرها لقتل كل البحارة ، ولكن إمبسون لا يعتقد أنه كان هناك مائتان منهم (« البحار القديم » ، كريتيكال كورترلى ، العدد السادس ، ١٩٦٤ ، ص ٣٠١) ، وفى طبعة أشعار كولردج « مختارات » بالتعاون مع ديفيد بيريير (١٩٧٢) يقال لنا إن السفينة (سبكتر) هى سفينة عبيد لأنها تعد (غير المصنوعة من ألواح) وإمبسون يتعجب لماذا روح الطبيعة يجب أن تكون الساروفيم أحد ملائكة الطبقة الأولى الحارسة عرش الله فى المعتقد اليهودى القديم » . وهو يبحث عن (الساروفيم) فى فهرس أبجدى لقصائد كولردج ووجد فى قصيدة ترجع إلى عام ١٧٩٦ عروس الأمير رجينت تتصوره قبل أن تلاقيه قد « صاغت شكل الساروفيم وسمته (الحب) » ، ويعلق إمبسون : « تعالوا الآن ، لو كان الأمير سيصبح ساروفيم فمن المؤكد أنه سيكون روح الطبيعة ، وهذا يحل المسألة « (ص ٤٦) ، إن المزاح والحذلقة يشوشان البصيرة الأصلية لناقد هو أساسًا عقلانى بل وحتى تتعقل يؤمن بأن الشعر « يشارك المنطق الأساسى مع الخطاب النثرى » (ص ١٠٣) وإميسون فى هذه الطبعة يقتفى بالأحرى شجاره القديم مع المتنصرين وأصحاب المجازات . وهو يقول إن القصيدة ليست مجازًا للكفارة من خلال المعاناة ؛ بل هى

بالأحرى أن البحار يعانى من الذهان والخطيئة المتخيلة ، « إن القصة فى معظمها ليست سوى محاكاة ساخرة للكفارة » (ص ٣٨) ، إن البحار « قد تشكل بالقوى الفائقة » (ص ٤٠) ، وعلى أية حال فإن الأطروحة لا يمكن أن تُقْنع رغم أن إمبسون قد تأتّى فى آراء كولردج اللاهوتية فى وقت التأليف ، عندما أقر بأن يكون صاحب نزعة جبرية . لقد فشل إمبسون فى فهم عالم الأحلام الخاص بقصيدة فائقة للطبيعة .

ويمكن للمرء أن يتعاطف مع الحجاج الوارد فى بعض المقالات المتناثرة ، وإمبسون بشكل لاذع ينتقد طبعة هلين جاردنر لأعمال دَنْ الشعرية : « المراثى والأغنيات والسونيتات » (١٩٦٥) بسبب جهودها الوصفية لخفض نغمة التضمينات الشبقية أو حتى الفاحشة لبعض قصائد دَنْ (مثل تفضيل قراءة « هم » بدل « هو » فى « إلى خليلته وهى مبتهجة إلى السرير ») ، ولدى إمبسون النقاط أفضل لنغمة العديد من النصوص عن الدارسين الآخرين الذين يعتمدون على ملاءمتها فى خطاطية سابقة التصور للأخلاقيات ، وهو يرفض - على سبيل المثال - رأى كليفورد ليتش من أن « دوقة مالغى » لويستر « فإن المؤلف والجمهور الأول كانوا يسخرون من الدوقة بسبب شهوتها الجسدية » ، إن الدوقة هى بالأحرى البطلة وأخلاق التمثيلية ليست أن الدوقة كانت « مُفْعَمَة بالمرح بل إن إخوتها كانوا فخورين بشكل آثم » (ص ٨٢) حيث إن ويستر « كان عاطفيًا بشأن الأوربيين الجنوبيين الكاثوليكيين الرومانيين » (انظر : « إن عنيٌى تتألقان » فى مقالات فى النقد ، العدد ١٤ ، ١٩٦٤ ، ص ٨٠ - ٨٦) ، وإمبسون يكون فى أفضل حالاته عندما يكون الغرض الإشكالى ليس إلا شيئًا عرضيًا كما فى مقالين عن عملين لبِْن جونسون هما : « فلبون » ، و « الخيميائى » (هدسن ريفيو ، العدد ٢١ ، ١٩٦٩ ، ص ٢٢ ، ص ١٩٧) ، وفى تشخيص فلبون يرى أنه « قوى وشرير » (ص ٦٥٣) على أنه « عكس بخيل بسبب انشغاله وابتهاجه هو أن يغش البخلاء لأنهم يستحقون هذا » (ص ٦٥٤) ، وهو على حق عندما يقول « متوقع منا أن نشعر بتعاطف أساسى معه » (ص ٦٥٦) ، « إن موسكا وفلبون على حق كما أنهما بارعان وشجاعان فى أن يغشّا عظماء البندقية » (ص ٦٥٧) ، بل إن إمبسون ليدافع عن محاولته اغتصاب سليا وتعبيرات فلبونى عن الكرم الشديد تجاهها ، وحماسه الشديد للجواهر أو التمثيليات التخديرية الكلاسيكية بشكل خيالى ، والاعتراف الأخير لفولبونى يجرى تفسيره على أنه تفضيله « أن يُخَطَّأ

فى ظل اسمه العظيم » ، حيث لم يعد لديه شىء آخر يعيش من أجله (ص ٦٦٤) ، ويرفض إمبسون المفسرين الأخلاقيين الذين يتوقعون منا ألا نشعر إلا باحتقار لكل شخصية فى التمثيلية ومعهم فلبونى على أنه أشدهم مدعاة للكراهية ، وهو يتحدث باقتناع عن أن « هذا كله خارج السياق مع النغمة الوحيدة للعمل » ، لكن يبدو أن إمبسون مخطئٌ عندما يتحدث عن تبرير أخير لفلبونى . إن فلبونى فى التمثيلية يحكم عليه « بأن يبقى فى السجن مكبلاً بالأغلال » ويجرى جرّه للخارج من خشبة المسرح وهو مقيد بالسلاسل ولا نجد إلا فى النهاية ذاتها الممثل القائم بدور « فلبونى يتقدم لمواجهة الجمهور » هو يقول :

« رغم أن الثعلب قد عوقب بالقانون

إلا أنه يأمل بالفعل ألا يعانى من

أى شىء قد ارتكبه ضدكم .

وكل ما يفعله الممثل هو أن يترافع باقتناع

وأنه يأمل ألا يكون قد ضايق الجمهور

إذا كان قد حدث هذا فامنعوه ؛

وهنا يقف بشك . وإذا لمْ ، فانصرفوا مرحين ، وصفقوا بأيديكم

إن إمبسون وليس المدرسة الأخلاقية (إذا كانت هناك عن « فلبونى ») . غير قادر على مواجهة النهاية الفعلية للتميثلية ، إن العقوبة القاسية لفلبونى لا يجب أن تطمس رعونة وتعاطف بن چونسون مع حركاته العظيمة وبلاغته .

والمقال عن (الخيميائى) بالمثل يظهر أن العمل يعتمد مثل مسرحية (فلبونى) على « شعورحار » (ص ٥٣١) والسير ابكيور مامون مهما يكن عبثًا نو عقلية كريمة ، إن حبه للترف مدعاة للإعجاب بشكل ما بل حتى يمكن الدفاع عن كاسترل كنمط « مرتعب من جراء أنه يمكن أن يفشل فى الموت بطريقة ملائمة » (ص ٦٠٠) ، وبالمثل فإن أخلاق التمثيلية تهم « أمور العبث » أو الامتياز الاجتماعى الذى يبتعث باستعداد

الشخصيات من مزاجهم التعسفي العبثي للكسب المؤقت (ص ٦٠٨) ، بجانب أن هناك تحذيراً واضحاً ضد الاعتقاد الخرافي .

لقد سُمي إمبسون « الناقد الأدبي الإنجليزي الرئيسي في القرن العشرين » من جانب فرانك كرمود ، وهو يستحق تطوير وترويج مفهوم الالتباس على نطاق عريض ، ورغم أن التداعيات الخيالية والمتكلّفة قد زاد من فهمنا للشعر المركّب وأساس الشعر الميتافيزيقي والحيل الأسلوبية لكي يحدث النجاح . وفكرة تدفقية اللغة قد اندفعت - بشكل ما - إلى أبعد مما فعل إمبسون ، وساعدت على إيجاد النظريات السائدة الآن التي لا ترى شيئاً سوى (غير المحدد) في الشعر .

وقد أفضى هذا بشكل كبير إلى نزعة شكلية كاملة ؛ ومن ثمّ أفضى إلى تدمير البحث الدراسي والبحث العقلاني ، ومفهوم الجنس الأدبي للشعر الرعوي بالمعنى المتسع عند إمبسون هو أيضاً ابتكار أصيل لدفع النصوص إلى مواصلة للتاريخ هي أساساً ذات صبغة إليوتية في فروضها ، رغم الطابع النثري الماركسي ، ومع « بناء الكلمات المركّبة » وهو أهم كتب إمبسون يكون قد انفصل عن النزعة الانفعالية لمذاهب أ . أ . ريتشاردز وعاد إلى وجهة النظر العقلانية والنفعية للغة والتي أتاحت له أن يناقش : نصوصاً ، ومسرحيات ، وملاحم ، وروايات جديدة في إطار الحبكة ، والأفكار التي لم تكن متاحة لانشغالاته الأسبق بالكلمات المفردة القاموس اللغوي البلاغي ، ولقد توصل إمبسون إلى رأي في الأدب يجعله خطاباً لا يختلف عن أي تواصل آخر ونقد أدبي من أي نقاش للدوافع والأخلاقيات . لا يوجد الكثير من التنظير في إمبسون ، ومن الناحية الفلسفية يبدو أنه الأقرب إلى الفلسفة اللغوية العادية ، وليس كما جرى الزعم بأنه من أتباع الظاهريات الهوسرلية ، ولقد ظل ناقداً تطبيقياً ، لا يمكن التفوق عليه وإن كان في الغالب قارئاً نهماً ومركزاً للشعر وهو في كتاباته المتأخرة معلق شديد على الحبكات والمواقف عند شيكسبير ، وبن جونسون ، ومارفل ، وملتون ، وفيلدنج ، وكولردج وييتس ، وچويس ولكن نادراً ما يناقش عملاً فنياً ككل أو يحكم كناقد أدبي وفي ذهنه بعض القيم الجمالية ، وأساساً هو أخلاقي من النوع الدنيوي .

المصادر والمراجع

Seven Types of Ambiguity (1930). Cited as STA.

Some Versions of Pastoral (1935). Cited as SVP.

The Structure of Complex Words (1961). Cited as SCW.

Milton's God (1961). Cited as MG.

Using Biography (1984).

John Crowe Ransom. "Mr. Empson's Muddles," Southern Review 4 (1938/39) : 322-39.

I. A. Richards. "William Empson," Furioso 1 (1940) : 44f. (Supplement).

Cleanth Brooks. "Empson's Criticism," Accent 4 (1944): 208-16.

. "Hits and Misses," Kenyon Review 14 (1952) : 669-78 . Review of SCW.

Elder Olson. "William Empson, Contemporary Criticism and Poetic Diction," in Critics and Criticism: Ancient and Modern, ed,. R. S. Cranee (1952), pp. 45-82.

Hugh Kenner. "Alice in Empsonland," in Gnomon: Essays on Contemporary Literature (1958), pp. 249-62.

Claude J. Rawson. "Professor Empson's Tom Jones," Notes and Queries n.s.6 (1959): 400-04.

Robert Martin Adams. "Empson and Bentley: Scherzo," in Milton and the Modern Critics (1966), pp. 112-27.

James Jensen. "The Construction of Seven Types of Ambiguity," Modern Language Quarterly 27 (1966): 244-59.

. "Some Ambiguous Preliminaries: Empson in The Granta," Criticism 8 (1966): 349-61.

W. W. Robson. "Mr. Empson on Paradise Lost," in Critical Essays (1966), pp. 87-98.

Roger Sale. "The Achievement of William Empson," Hudson Review 19 (1966): 369-90; repr. in Modern Heroism : Essays on D. H. Lawrence, William Empson, and J. R. Tolken (1973).

J. H. Willis. Jr. William Empson (1969). In the Columbia Essays on Modern Writers series.

Roma Gill, ed. William Empson : The Man and His Work (1974). Contains a bibliography by Moria Megaw and essays by M. C. Bradbrook, G. Fraser, and I. A. Richards on the criticism.

Horst Meller. Das Gedicht als Einübung. Zum Dichtungsverständnis William Empons (1974).4

Chrsitopher C. Norris. William Empson and the Philosophy of Literary Criticism, with a postcript by William Empson (1978) . Excellent. See my review in Modern Language Review 75 (1980) : 182-85.

المصطلحات

إنجليزى - عربى

A

Aestheticism	النزعة الجمالية الخالصة
Aestherics	علم الجمال
Afflatus	الوحى
Allegory	المجاز
Allusion	الإيماء
Ambiguity	الالتباس
Americanization	الاصطباغ بالصبغة الأمريكية
Analogy	قياس التمثيل
Anarchism	النزعة الفوضوية
Anachronomism	المفارقة التاريخية
Aphhorism	الحكمة
Architectonic	المعمارية
Artifact	الصنعة الفنية الاصطناعية
Atomism	النزعة الذرية
Avant – Garde	الطليعة

B

Ballad	القصيدة الغنائية
Baroque	فن الزخرفة الغريبة (الباروك)
Behaviorism	النزعة السلوكية
Bergsonism	النزعة البرجسونية
Blank Verse	الشعر المرسل

C

Cadence	تنسيق الإيقاع
Canto	النشيد
Cathersis	التطهير
Centrality	المحورية
Chanson	النشيد
Classicism	الكلاسيكية
Collective Unconsciousness	اللاشعور الجمعى
Commitment	الالتزام
Communism	النزعة الشيوعية
Conceit	المجاز الظريف – حُسن التنسيق
Concreteness	العينية
Content	المحتوى
Convincingness	الاقتناعية
Couplet	الدوبيت
Creativity	الإبداعية
Criterionism	النزعة المعيارية
Cubism	التكعيبية

D

Depth Psychology	علم نفس الأعماق
Diction	تنسيق الألفاظ
Didacticism	النزعة التعليمية
Dissociation Of Sensibility	انفصام الحساسية
Dogmatism	النزعة القطعية

E

Ebitism	حُكْم النخبة
Ecclecticism	النزعة الانتقائية
Eclogue	الرعوية
Ecstasy	الوجد
Empathy	التقمص الوجدانى
Empiricism	النزعة التجريبية
Englanism	النزعة الإنجلترية
Epiphany	التجلى الخارق
Epistle	الرسالة الشعرية
Epitome	زبدة – خلاصة
Eseplastic	الأسلوب اللدن
Ethics	فلسفة الأخلاق
Eurhythemie	التعبير التجسيدى الموسيقى
Expressionism	النزعة التعبيرية

F

Fable	الحكاية الرمزية – الحكاية المختلقة
Fancy	الخيال
Farce	الهزلية
Fatalism	القدرية
Form	الشكل
Formalism	النزعة الشكلانية
Formalist Fallacy	المغالطة الشكلية

Free Association	التداعى الحرّ
Free Verse	الشعر الحرّ
Futurism	النزعة المستقبلية

G

Genuineness	الصدقية
Gestalt	الإطار الصورى
Gongorism	نزعة الزخرفة اللفظية الغامضة
Grotesque	فن الزخرفة البشعة

H

Historicism	النزعة التأريخية

I

Idealism	النزعة المثالية
Ideogram	الصورة المعنوية
Imagery	الصور المجازية
Imagination	التخيل
Imagism	النزعة التصويرية
Impersonal	اللاشخصى
Impressionism	النزعة الانطباعية
Impulsionism	النزعة الاندفاعية •
Incantation	رقية سحرية
Incantory	التعزيمى

Individualism	النزعة الفردية
Intensity	الشدة
Intentional Fallacy	المغالطة الغرضية
Intrigue	العقدة المركبة
Introspection	الاستبطان
Intuition	الحدس
Irony	السخرية
Irrationalism	النزعة اللاعقلانية

J

judical Criticism	النقد الفقهى

L

Literarism	النزعة الحرفية
Logopoeia	الترقيص العقلى
Lyricism	النزعة الغنائية

M

Macabre Comedy	الكوميديا المروعة
Medium	الوسيط
Melopoeid	الإنشاد
Metacriticism	نقد النقد
Metaphor	الاستعارة
Metaphysicals	الشعراء الميتافيزيقيون

Modernism	الحداثة
Modernist	الحداثى
Modernity	التحديث
Mossiness	الطحلبية

N

Naratology	علم السرد
Naturalism	النزعة الطبيعية
Neologism	اللفظ المحدث
Neo – Paganisme	الوثنية الحديثة
Neo – Platonism	الأفلاطونية الجديدة
Non	اللامسرح
Nonsense Poetry	الشعر الغث
Novella	الأقصوصة

O

Objective Correlative	المعادل الموضوعى
Obscuranitsm	النزعة الالتباسية
Ode	قصيدة
Oxymoron	الإرداف الخلفى

P

Pantheism	وحدة الوجود
Parable	ألمَثَل

Parody	المحاكاة التهكمية
Paroxysm	نزعة النوبات الفجائية
Pathetic Fallacy	المغالطة الوجدانية
Personification	التَشخُّصن
Perspective	المنظور
Phanopoeia	الإسقاط التصويرى
Phenomenology	الظاهريات – علم التجليات
Picaresque	رواية المتشردين المحتالين
Plastic	تشكيلى
Platonism	نزعة الأفلاطونية
Plot	الحبكة
Pluralism	النزعة التكثرية – النزعة التعددية
Pornography	الأدب المكشوف (الإباحى)
Positivism	النزعة الوضعية
Post Modernism	ما بعد الحداثة
Primness	التكلّف
process	السيرورة
Prosody	علم العروض
Psychocritique	النقد السيكولوجى
Pure Poetry	الشعر الصافى
Puritanism	النزعة التطهرية

R

Radicalism	النزعة التطرفية
Rationalism	النزعة العقلانية

Recon - Structionism	النزعة البنيوية المستعادة
Relativism	النزعة النسبية
Restoration	عصر عودة الملكية
Review	العرض التحليلى
Rhythm	الإيقاع
Rococco	فن الزخرفه البشعة (الروكوكو)
Romance	القصة الخيالية
Romantism	النزعة الرومانسية
Rumination	الاجترار

S

Saga	السرد النثرى
Satire	الهجائية
Scenery	المناظر - أدوات العرض
Scholasticism	النزعة الدراسية
Scientism	النزعة العلمية المفرطة
Semantic	ماله دلالة
Semantics	علم الدلالة
Sestina	القصيدة السداسية المقاطع السداسية الأبيات
Short Story	القصة القصيرة
Significant Form	الشكل الدال
Sincerity	النزعة الاخلاصية
Skepticism	النزعة الشكّية
Snobbery	التنفجية

Soliloquy	المناجاة
Solipsism	الأنا وحدية
Stream Of Consciousness	تيار الشعور
Strcturalism	النزعة البنيوية
Sublimity	الجلالية
Sukzessivgestalt	الإطار الصورى اليدوى التتابعى
Symbol	الرمز
Symbolism	النزعة الرمزية
Syntax	التركيب اللغوى

T

Tactile	اللمس
Talent	الألمعية
Tendentiousness	النزوع
Texture	النسج
Theodicy	اللاهوت الطبيعى
Tradition	التراث
Transcendentalism	النزعة الكلية الصورية
Tripos	امتحان شرفى (فى جامعة كمبردج)

U

Unanism	الحركة الاجتماعية

V

Validating	المصادقة
Vignett	الصورة القلميه البسيطة
Vitalism	النزعة الحيوية
Vorticism	النزعة الدوامية

W

Weltexaturstandard	المعيار الأدبى العالمى
Weltliteratur	الأدب العالمى
Wit	الفطنة

الأعلام

إنجليزى - عربى

A

Abrams	أبرامز
Adams	آد مز
Addison	أديسون
Aeschylus	أسخيلوس
Alexander	ألكسندر
Allston	ألستون
Amis	أميز
Anderson	أندرسون
Andrews	أندروز
Anthiel	أنتيل
Apuleius	أبوليوس
Arcos	أركوس
Aristotle	أرسطو
Arnold	أرنولد
Atkins	أتكنز
Auden	أودن
Auerbach	أورباخ
Austen	أوستن
Azorin	أزورين

B

Babitt	بابيت
Bacon	بيكون

Bagehot	باجوت
Bailey	بايلي
Balzac	بلزاك
Barnes	بارنز
Barry	باري
Bateson	بتسون
Baudelaire	بودلير
Baugh	بوغ
Bax	باكس
Beach	بيتش
Beardsley	بيردسلي
Beaumont	بومونت
Beckett	بيكت
Beddoes	بدوس
Bedé	بيديه
Beeching	بيتشنج
Beerbohm	بيربوم
Belinsky	بلنسكي
Bell	بل
Benda	بندا
Bennett	بنيت
Bentham	بنتام
Bentley	بنتلي
Berenson	برنسون

Bergson	برجسون
Berkley	بركلى
Bernhart	برنارت
Berry	برى
Bertoff	برتوف
Betsky	بتسكى
Bewley	بيولى
Binyon	بينيون
Blackmur	بلاكمور
Blair	بلير
Blake	بليك
Bloom	بلوم
Blount	بلونت
Blunden	بلندن
Boirado	بويياردو
Boehme	بوهمه
Bonaventura	بونافنتورا
Boswell	بوزول
Bradford	برادفورد
Bradley	برادلى
Brandes	براندس
Brawne	برون
Brecht	برخت
Bremond	بريموند

Breughel	بروجل
Bridges	بريدجز
Brink	برينك
Brontë	برونتى
Brooke	بروك
Brooks	برويكس
Brower	بروور
Brown	براون
Browning	براوننج
Brucker	بروكر
Brunetiere	برونتيير
Bruno	برونو
Bunyan	بَنْيَنْ
Burke	بيرك
Burns	بيرنز
Bush	بوش
Butler	بتلر
Byron	بايرون

C

Cailliet	كايليه
Calvin	كالفين
Campbell	كامبل
Campion	كامبيون

Camus	كامو
Capek	كابك
Carew	كاريو
Carlyle	كارلايل
Carroll	كارول
Castiglione	كاستليوني
Catullus	كاتولس
Caudwell	كودول
Cavalcanti	كافلكانتي
Cazamian	كازاميان
Cecil	سسيل
Cervantes	سرفانتس
Cézanne	سيزان
Chamberlain	شامبرلين
Chambers	تشامبرلز
Chapman	تشابمان
Chase	تشيز
Chateaubriand	شاتوبريان
Chatterton	تشاترتون
Chaucer	تشوسر
Chekhov	تشيكوف
Chesterfield	تشسترفيلد
Chesterton	تشسترتون
Chew	تشيو

Cicero	شيسرون
Cinthio	سينثيو
Cladel	كلادل
Clare	كلير
Claudel	كلودل
Coghill	كوجيل
Cohen	كوهن
Coleridge	كولردج
Colie	كوليى
Collingwood	كولنجوود
Collins	كولينز
Confucius	كونفوشيوس
Congreve	كونجريف
Conrad	كونراد
Constable	كونستابل
Cook	كوك
Cooper	كوبر
Copernicus	كوبرنيقوس
Coppée	كوبيه
Corbiére	كوربيير
Corneille	كورنى
Courthope	كورثوب
Cowley	كاولى
Cowper	كاوبر

Crabbe	كراب
Craig	كريج
Crane	كرين
Crashaw	كراشو
Crawford	كروفورد
Croce	كروتشه
Croll	كرول
Cummings	كمنجز

D

Dahlberg	دالبرج
Dale	ديل
D'Alembert	دالمبير
Dallas	دالاس
Damon	دامون
Daniel	دانيال
Dante	دانتي
D'Arcy	دارسي
Dario	داريو
Daudet	دوديه
Davidson	دافيدسون
Defoe	ديفو
De Lamare	دي لامير
Delsarte	دلسارت

De quincey	دی کوینسی
De Sanctis	دی سنجتیس
Descartes	دیکارت
Dickens	دیکنز
Dickstein	دیکشتن
Diderot	دیدرو
Dilthey	دلتای
Dobrolyubov	دوبرلیوبوف
Dodgson	دودجسن
Dolittle	دولیتل
Donne	دَنْ
Dos Passos	دوس باسوس
Dostoevsky	دوستوفسکی
Douglas	دوجلاس
Dowden	دودن
Dowson	دوسن
Drayden	دریدن
Dreisen	دریسن
Drinkwater	درینکووتر
Drummond	درموند
Dryden	دریدن
Du Bos	دی بوس
Duffand	دوفاند
Duhamel	دوهامل

Dujardin	دوجاردان
Dunbar	دنبار
Durkheim	دوركايم

E

Einstein	إينشتين
Eliot	إليوت
Elkamp	إلكامب
Ellis	إليس
Elmann	إلمان
Elton	إلتون
Emerson	إمرسون
Empedocles	إمبيدوكليس
Empson	إمبسون
Engels	إنجلز
Enright	إنرايت
Epstein	إبتشتين
Erskine	إرسكين
Euripides	إيوربيديس

F

Faulkner	فوكنر
Fechner	فخنر
Fenollosa	فنولوسا

Ferguson	فرجوسن
Fernandez	فرناندز
Fet	فت
Ficino	فيشينو
Fiedler	فيدلر
Fielding	فيلدنج
Fischer	فيشر
Fitzgerald	فيزجيرالد
Flaubert	فلوبير
Flaxman	فلاكسمان
Fleming	فلمنج
Fletcher	فلتشر
Flint	فلينت
Fluchere	فلوتشر
Ford	فورد
Forstor	فورستر
Fowler	فولر
Fox	فوكس
France	فرانس
Frank	فرانك
Franklin	فرانكلين
Frazer	فريزر
Frederick	فريدريك
Freeman	فريمان

Frege	فريجه
Freud	فرويد
Freytag	فريتاج
Frobenius	فروبنيوس
Frost	فروست
Fry	فراى
Frye	فراى
Furnivall	فرنيفول

G

Gaboriou	جابريو
Galileo	جاليليو
Gallie	جالى
Galsworthy	جالزورثى
Gardner	جاردنر
Garnet	جارنت
Garrod	جارود
Gauguin	جوجان
Gauthier	جوتييه
Gay	جاى
Gentile	جنتيله
Gervinus	جرفينوس
Gibbon	جيبون
Gide	جيد

Giolto di Bondone	جيوتو دى بوندونى
Gissing	جيسينج
Godwin`	جودوين
Goethe	جوته
Golding	جولدنج
Goldsmith	جولد سميت
Goncourts	جونكورتس
Gongora Argote	جونكورا أرجوتى
Gordon	جوردون
Gosse	جوس
Gourmont	جورمونت
Graves	جريفز
Gray	جراى
Green	جرين
Grierson	جريرسون
Grimm	جريم
Grossart	جروسارت

H

Hakluyat	هاكليات
Haight	هايت
Haldane	هالدين
Hallam	هالام
Hannoosh	هانوش

Harbage	هارباج
Hardy	هاردى
Harper	هاربر
Harrison	هاريسون
Hart	هارت
Hartmann	هارتمان
Hawthorne	هاوثورن
Hazlitt	هازلت
Hegel	هيجل
Heilman	هليمان
Heine	هايني
Heisenberg	هايزينبرج
Hemingway	هيمنجواى
Henequin	هنكوين
Henley	هنلي
Herbert	هربارت
Herder	هردر
Hergesheimer	هرجشيمر
Herrick	هريك
Heywood	هايوود
Hirsch	هيرش
Hitler	هتلر
Hobbes	هوبز
Hoby	هوبى

Holderlin	هيلدرلين
Hofmannsthal	هوفمانستال
Holberg	هولبرج
Holthusen	هولثيوسن
Home	هوم
Homer	هوميروس
Hood	هود
Hooft	هوفت
Hopkins	هوبكنز
Horace	هوراس
Hotopf	هوتويف
Hough	هوغ
Housman	هوسمان
Howells	هولز
Hueffer	هيوفر
Hügel	هوجل
Hugo	هوجو
Hulme	هولم
Hume	هيوم
Hunt	هنت
Husserl	هوسرل
Huxley	هكسلى
Huysmans	هيوسمانز
Hyman	هايمان

Hymes	هايمز
Hynes	هاينز

I

Ibsen	إبسن
Inclán	إنكلان
Ingarden	إنجاردن
Irving	إرفينج

J

Jacks	جاكس
James	جيمز
Jammes	جيميز
Jerome	جيروم
Johnson	جونسون
Joyce	جويس
Jung	يونج
Juvenal	جوفينال

K

Kafka	كافكا
Kant	كانت
Keats	كيتس
Kennedy	كنيدى

Kenner	كنر
Ker	كِرْ
Kermode	كرمود
Keynes	كينز
Kierkegaard	كيركجور
Kipling	كيبلنج
Kirkman	كيركمان
Klee	كلى
Knight	نايت
Knights	نايتس
Kolstov	كولستوف
Kott	كوت
Kuhn	كوهن

L

La Bruyerre	لابروبير
Laertius	لايرتوس
La Fayette	لافاييت
La Fontaine	لافونتين
La Forge	لافورج
Lamb	لامب
Landor	لاندور
La Rochefoucauld	لارشوفوكو
La ssure	لاسير

La Voisier	لافوازيه
Lawrence	لورانس
Lear	لير
Leavis	ليفس
Lee	لى
Leech	ليتش
Legouis	لجوا
Lehrs	ليهرس
Leibniz	ليبنتز
Leopardi	ليوباردى
Lerner	لرنر
Lespinasse	لسبانس
Lessing	لسنج
Levin	لفين
Levy -Bruhl	لفى - بريل
Lewes	لويس
Lhombreaud	لمبرود
Lichtenberg	ليشتنبرج
Lilly	ليللى
Lindsay	لندساى
Lipps	ليبس
Lobb	لوب
Locke	لوك
Lockhart	لوكهارت

Longus	لنجوس
Lotze	لوتزه
Louis	لويس
Lovjoy	لفجوى
Lowes	لووس
Loyola	لويولا
Lubok	لوبوك
Lucretius	لوكريشيوس
Lukacs	لوكاتش

M

Macauly	ماكولى
MacCarthy	ماكارثى
Machiavelli	ميكيافيللى
Mack	ماك
MacNeice	ماكنيس
Madariaga	ماداriياجا
Maeterlinck	ميترلنك
Mallarmé	مالارميه
Malory	مالورى
Malraux	مالرو
Mangan	مانجان
Mann	مان
Manning	ماننج

Mansfield	مانسفيلد
Margolis	مارجوليس
Marinetti	مارينتي
Marino	مارينو
Maritain	ماريتان
Marlowe	مارلو
Marsh	مارش
Marston	مارستون
Marvell	مارفل
Marx	ماركس
Masfield	ماسفيلد
Massillon	ماسيلون
Masson	ماسون
Masters	ماسترز
Mathesius	ماثيسيوس
Matisse	ماتيس
Maupassant	موباسان
Maruon	مورون
Maurras	موراس
Mayakowsky	ماياكوفسكي
Meinong	مينونج
Melville	ملفل
Mencken	منكن
Mendelssohn	مندلسون

Meredith	مرديث
Merezhkovsky	مرجوفسكى
Merimée	ميرميه
Merleau -Ponty	ميرلو – بونتى
Merrick	مريك
Meyer	ماير
Mill	مل
Miller	ميلر
Milton	ملتون
Mirsky	ميرسكى
Mistral	ميسترال
Mockel	موكل
Moliere	موليير
Montagu	مونتاجو
Montaigne	مونتينى
Montale	مونتيل
Monroe	مونرو
Moore	مور
Mordaunt	موردنت
More	مور
Morley	مورلى
Morris	موريس
Morungen	مورنجن
Mozart	موتسارت

Munsterberg	مونستربرج
Murray	موراى
Murry	مورى
Musset	موسيه

N

Nagy	ناجى
Napier	نابيير
Nash	ناش
Nerval	نرفال
Newton	نيوتن
Nietzsche	نيتشه
Nightingale	نيتنجيل
Nisard	نيسارد
Norris	نوريس
North	نورث

O

Ogden	أوجدن
Olson	أولسون
Orage	أوراج
Ortega	أورتيجا
Orwell	أورويل
Ovid	أوفيد
Owen	أوين

P

Paget	باجت
Pascal	باسكال
Passmore	باسمور
Paston	باستون
Pater	باتر
Patmore	باتمور
Paul	بولس
Paz	باز
Peacock	بايكوك
Pearce	بيرس
Pembroke	بمبروك
Percival	برسيفال
Pericles	بريكلز
Perse	بيرس
Pettrarch	بترارك
Petrie	بترى
Picasso	بيكاسو
Pindar	بندار
Pirier	بيريير
Pius X	بياس العاشر
Plato	أفلاطون
Plautarch	بلوتارك

Poe	بو
Polanyi	بولاني
Pope	بوب
Pound	باوند
Poussin	بوسين
Powys	بووز
Praz	براز
Propertius	بروبر تيوس
Proust	بروست
Puffer	بوفر
Pushkin	بوشكين

Q

Quiller - Couch	كويلر – كوتش

R

Rabelais	رابيليه
Racine	راسين
Radcliffe	رادكليف
Raleigh	رالي
Ransom	رانسوم
Rawson	راوسون
Read	ريد
Rembrandt	رمبرانت

Rennert	رينرت
Reynolds	رينولدز
Ribot	ريبو
Richard	ريتشارد
Richards	ريتشاردز
Richardson	ريتشاردسون
Rickword	ريكورد
Riding	ريدنج
Rilke	ريلكه
Rimbaud	رامبو
Roberts	روبرتس
Rossetti	روزيتي
Rostvig	روستفج
Rotscher	روتشر
Rousseau	روسو
Rozanov	روزانوف
Ruskin	رسكين
Russell	رسل
Ryland	ريلاند

S

Sackville	ساكفيل
Sackville -West	ساكفيل – وست

Sainte - Beuve	سنت – بوف
Saintsbury	سنتسبرى
Salvini	سالفينى
Sampson	سامبسون
Sandburg	ساندبرج
Santayana	سانتيانا
Sappho	سافو
Sartre	سارتر
Saussure	سوسور
Savonarold	سافونارولا
Scheler	شلر
Schelling	شلنج
Schiller	شيلر
Schlegel	شلجل
Schleier macher	شلر ماخر
Schopenhauer	شوبنهور
Schuchard	شوتشارد
Schucking	شوكينج
Schweitzer	شفتيزر
Scott	سكوت
Seilliere	سيليير
Seneca	سنكا
Seth	ست
Shaftesbury	شافتسبيرى

Shakespeare	شيكسبير
Sharp	شارب
Shaw	شو
Schelley	شلي
Sherman	شرمان
Shestov	شستوف
Shirley	شيرلي
Shostakakovitch	شوستاكوفيتش
Shove	شوف
Sinclaire	سنكلير
Singh	سنغ
Sitwell	سيتول
Smart	سمارت
Smith	سميث
Snow	سنو
Socrates	سقراط
Sophocles	سوفكليس
Sorel	سورل
Southey	سوذي
Spencer	سبنسر
Spender	سبندر
Spengler	شبنجلر
Spenser	سبنسر
Spingarn	سبنجارن

Spinoza	سبنوزا
Spire	سبير
Spitzer	سببيترر
Spurgeon	سبرجيون
Stael	ستال
Stalin	ستالين
Stallworthy	ستولورثي
Stanislavsky	ستانيلانسلافسكى
Stein	ستين
Steiner	شتينر
Stendhal	ستندال
Stephen	ستيفن
Sterne	سترن
Stevenson	ستيفنسون
Still	ستيل
Stirner	شتيرنر
Stoll	ستول
Stout	ستوت
Strachy	ستراتشى
Strzygowski	سترزيجوفسكى
Sutherland	سذرلاند
Swedenborg	سويدنبرج
Swift	سويفت
Swinburne	سوينبرن

Swinnerton	سوينرتون
Symonds	سيموندز
Symons	سيمونز
Synge	سينج

T

Taine	تين
Tasker	تاسكر
Tasso	تاسو
Tate	تيت
Taupin	توبين
Taylor	تيلور
Tennemann	تنمان
Tennyson	تنيسون
Thackerey	ثاكرى
Theocritus	ثيوكريتوس
Thomas Aquinas	توما الأكوينى
Thomas	توماس
Thompson	تومبسون
Thomson	تومسون
Thorpe	ثورب
Tillyard	تليارد
Tiverton	تيفرتون
Tobler	توبلر

Tolstoy	تولستوى
Tourneur	تورنيور
Toynbee	توينبى
Traversi	ترافرسى
Trilling	تريلنج
Troeltsch	ترولتش
Trollope	ترلوب
Tupper	توبر
Turgnev	ترجنيف
Turnell	تيرنل
Turner	تيرنر
Tuve	تيوف
Twain	توين
Tyrrell	تيرل

U

Ulrici	أولريتشى
Unamono	أونامونو
Urban	أوربان

V

Vaihinger	فاينجر
Valery	فاليرى
Vallon	فالون

Van Gogh	فان جوخ
Van brugh	فانبروغ
Vaughan	فوغان
Vauvenargues	فوفنارجيوس
Vega	بجا
Verlaine	فرلين
Veron	فيرون
Verrall	فرول
Victoria	فكتوريا
Vigny	فيني
Villier	فيليير
Villon	فيللون
Virgill	فرجيل
Vischer	فيشر
Vivante	فيفانت
Vivas	فيفاس
Voltaire	فولتير
Vondel	فوندل

W

Wagner	فاجنر
Wain	وين
Walkley	وولكي
Waller	وولر

Wallerstein	وولرشتين
Walpole	والبول
Walther	فالتر
Walton	والتون
Ward	وورد
Waring	وورنج
Warren	وارن
Warton	وورتون
Watson	واطسون
Watteau	واتو
Weaver	ويفر
Weber	فبر
Webster	وبستر
Weininger	فيننجر
Wellseley	ولسلى
Wells	ويلز
Werder	فردر
Wharton	هوارتون
Whitehead	هويتهيد
Whitman	هويتمان
Wilcox	ولكوكس
Wilde	وايلد
Williams	وليمز
Willianson	وليمسون

Wimsalt	ويمسات
Winchelsea	وينشلسيا
Winters	ونترز
Wittgenstein	فتجنشتين
Wolfflin	فولفلين
Woolf	وولف
Wordsworth	وردزورث
Worringer	وورنجر
Wyatt	يات
Wyzewa	ويزيوا

Y

Yeats	ييتس
Young	يونج

Z

Zola	زولا

المؤلف فى سطور :

رينيه ويليك :

ولد فى ٢٢ أغسطس ١٩٠٣م ، وهو أمريكى الجنسية من أصل تشيكى ، ولد فى فيينا بالنمسا ، التى كانت فى ذلك الوقت تشكل إمبراطورية من ضمنها تشيكوسلوفاكيا . وقد حصل على دكتوراه الفلسفة من جامعة تشارلز ببراغ عام ١٩٢٦م ، ثم عين أستاذاً بالجامعة نفسها عام ١٩٣٠م ، عين بعد ذلك أستاذاً بجامعة أيوا الأمريكية عام ١٩٣٩م ، ثم أصبح أستاذ اللغة السلافية والأدب المقارن بجامعة ييل الأمريكية عام ١٩٤٦م .

وقد توفى فى ١٠ أكتوبر ١٩٩٥م .

أهم مؤلفاته : «بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى» ، و «نظرية الأدب» بالاشتراك مع أوستن وارين ، و «مفهوم الواقعية فى الدراسة الأدبية» ، و «مقالات فى الأدب التشيكى» ، و «مفاهيم نقدية» .

المترجم فى سطور :

مجاهد عبد المنعم مجاهد .

- من مواليد القاهرة ١٩٣٤ .
- مستشار صحفى بوكالة أنباء الشرق الأوسط .
- أستاذ للفلسفة وعلم الجمال بكليات آداب عين شمس والمنيا والزقازيق وكلية بنات عين شمس .
- من مؤلفاته الشعرية : أغنيات مصرية ، هكذا تكلمت العيون .
- من مؤلفاته الجمالية : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ، جدل الجمال والاغتراب .
- من مؤلفاته النقدية : رحلة فى فكر طه حسين ، المكتبس والاغتراب .
- من مؤلفاته الفلسفية : الإنسان والاغتراب ، الفلسفة والحنين إلى الوجود .
- من ترجماته : محاضرات فلسفة الدين لهيجل ، فن الحب (إريك فروم) .

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التـوازن بين المعـارف الإنسـانيـة فى المجـالات العلمـيـة والفنيـة والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	چيرار چينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحي / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبي الحديث جـ١	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانوبيا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبي الحديث جـ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ – السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ – نقد استجابة القارئ	جين . ب . تومبكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (المجلد الأول)	فرنان بروديل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبـة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ – حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت . محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ –نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣–الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيقل الكسندر وڤنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ – فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ – الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ –مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ –مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ . م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ – قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ - موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ - الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت . على إبراهيم على منوفى
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ - التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ - عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ - غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ - الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ - خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ - الإيديولوجية	ديڤيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ - آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ - من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ - تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
١٦٤ - شامپليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ - حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ - العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ - فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ - دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ - إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ - الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ - وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ - حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ - معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ - التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ - أنطون تشيخوف	هنرى ترواپا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ - مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ - حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ - قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ - النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج علَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	الڤين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	پول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحت نامه إبراهيم بك جـ١	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو–أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلي النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازار	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ – بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ – الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ – شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ – فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ – العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ – دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ – حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ – أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ – المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماردبا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ – علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ – مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ – عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ – الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ – مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ – فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ – الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ – ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ – الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ – مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ – العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ – العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلافر – رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ – الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ – فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ – سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ – تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ١)	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ – الغليان	لاورا إسكيبيل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ – نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ – قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ – الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	وولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ – حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ – لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ – علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ – موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ – رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ – تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ – الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ – أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ – ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ – الغجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : ڤاروچان كازانچيان
٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٣	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ – مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	ت : على يوسف على
٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ – روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ – مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ – فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ – الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ – الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ – الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ – السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ – ت. س. إليوت شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ – فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ – الچينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ – البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ – الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ – من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ – الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ – طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ – السهل يحترق	خوان رولفو	ت : على البمبى
٢٨٤ – هرقل مجنونًا	يوريبيدس	ت : أحمد عتمان
٢٨٥ – رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ – سياحت نامه إبراهيم بك ج٣	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ – الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ – الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ – ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ – علم اللغة والترجمة	جورج مونان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

٢٩٣ – مقدمة للأدب العربى	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ – فن الشعر	بوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ – سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ – مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوى
٢٩٧ – فن النحو بين اليونانية والسوريانية	ديونيسيوس ثراكس – يوسف الأهوانى	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ – مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	ت : مصطفى حجازى السيد
٢٩٩ – ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت : هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ – أسطورة بروميثيوس مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى وبهاء چاهين
٣٠١ – أسطورة بروميثيوس مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى
٣٠٢ – فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ – بـوذا	جين هوب وبورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ – ماركس	ريـوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ – الجلد	كروزيو مالابارته	ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ – الحماسة – النقد الكانطى للتاريخ	چان – فرانسوا ليوتار	ت : نبيل سعد
٣٠٧ – الشعور	ديفيد بابينو	ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ – علم الوراثة	ستيف جونز	ت : ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ – الذهن والمخ	انجوس چيلاتى	ت : جمال الجزيرى
٣١٠ – يونج	ناجى هيد	ت : محيى الدين محمد حسن
٣١١ – مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ – روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	ت : أسعد حليم
٣١٣ – أمثال فلسطينية	خابير بيان	ت : عبد الله الجعيدى
٣١٤ – الفن كعدم	جينس مينيك	ت : هويدا السباعى
٣١٥ – جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	ت :كاميليا صبحى
٣١٦ – محاكمة سقراط	أ. ف. ستون	ت : نسيم مجلى
٣١٧ – بلا غد	شير لايموفا – زنيكين	ت : أشرف الصباغ
٣١٨ – الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٣١٩ – صور دريدا	جايترى اسبيفاك وكرستوفر نوريس	ت : حسام نايل
٣٢٠ – لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ – تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج١)	ليفى برو فنسال	ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ – وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو. إيوجين كلينباور	ت : خالد مفلح حمزة
٣٢٣ – فن الساتورا	تراث يونانى قديم	ت : هانم سليمان
٣٢٤ – اللعب بالنار	أشرف أسدى	ت : محمود سلامة علاوى
٣٢٥ – عالم الآثار	فيليب بوسان	ت : كرستين يوسف
٣٢٦ – المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	ت : حسن صقر
٣٢٧ – مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت : توفيق على منصور
٣٢٨ – يوسف وزليخة	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٢٩ – رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	ت : محمد عيد إبراهيم

٣٣٠ – كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	ت : سامى صلاح
٣٣١ – عندما جاء السردين	ستيفن جراى	ت : سامية دياب
٣٣٢ – رحلة شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٣٣ – الإسلام فى بريطانيا	نبيل مطر	ت : بكر عباس
٣٣٤ – لقطات من المستقبل	أرثر س. كلارك	ت : مصطفى فهمى
٣٣٥ – عصر الشك	ناتالى ساروت	ت : فتحى العشرى
٣٣٦ – متون الأهرام	نصوص قديمة	ت : حسن صابر
٣٣٧ – فلسفة الولاء	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٣٣٨ – نظرات حائرة وقصص أخرى من الهند	نخبة	ت : جلال السعيد الحفناوى
٣٣٩ – تاريخ الأدب فى إيران جـ٣	على أصغر حكمت	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٤٠ – اضطراب في الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	ت : فخرى لبيب
٣٤١ – قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	ت : حسن حلمى
٣٤٢ – سلامان وأبسال	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٤٣ – العالم البرجوازى الزائل	نادين جورديمر	ت : سمير عبد ربه
٣٤٤ – الموت فى الشمس	بيتر بلانجوه	ت : سمير عبد ربه
٣٤٥ – الركض خلف الزمن	بونه ندائى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦ – سحر مصر	رشاد رشدى	ت : جمال الجزيرى
٣٤٧ – الصبية الطائشون	جان كوكتو	ت : بكر الحلو
٣٤٨ – المتصوفة الأولون فى الأدب التركى جـ١	محمد فؤاد كوبريلى	ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٣٤٩ – دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدرون وآخرين	ت : أحمد عمر شاهين
٣٥٠ – بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	ت : عطية شحاتة
٣٥١ – مبادئ المنطق	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٣٥٢ – قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	ت : نعيم عطية
٣٥٣ – الفن الإسلامى فى الأندلس (هندسية)	باسيليو بابون مالدونالد	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٥٤ – الفن الإسلامى فى الأندلس (نباتية)	باسيليو بابون مالدونالد	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٥٥ – التيارات السياسية فى إيران	حجت مرتضى	ت : محمود سلامة علاوى
٣٥٦ – الميراث المر	بول سالم	ت : بدر الرفاعى
٣٥٧ – متون هيرميس	نصوص قديمة	ت : عمر الفاروق عمر
٣٥٨ – أمثال الهوسا العامية	نخبة	ت : مصطفى حجازى السيد
٣٥٩ – محاورات بارمنيدس	أفلاطون	ت : حبيب الشارونى
٣٦٠ – أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ت : ليلى الشربينى
٣٦١ – التصحر : التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	ت : عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢ – تلميذ باينبرج	هاينرش شبورال	ت : سيد أحمد فتح الله
٣٦٣ – حركات التحرر الأفريقى	ريتشارد جيبسون	ت : صبري محمد حسن
٣٦٤ – حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	ت : نجلاء أبو عجاج
٣٦٥ – سأم باريس	شارل بودلير	ت : محمد أحمد حمد
٣٦٦ – نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	ت : مصطفى محمود محمد
٣٦٧ – القلم الجرىء	نخبة	ت : البرّاق عبد الهادى رضا

٣٦٨ – المصطلح السردى	جيرالد برنس	ت : عابد خزندار
٣٦٩ – المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	ت : فوزية العشماوى
٣٧٠ – الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	ت : فاطمة عبد الله محمود
٣٧١ – المتصوفة الأولون فى الأدب التركى جـ٢	محمد فؤاد كوبريلى	ت . عبد الله أحمد إبراهيم
٣٧٢ – عاش الشباب	وانغ مينغ	ت : وحيد السعيد عبد الحميد
٣٧٣ – كيف تعد رسالة دكتوراه	أمبرتو إيكو	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٧٤ – اليوم السادس	أندريه شديد	ت : حمادة إبراهيم
٣٧٥ – الخلود	ميلان كونديرا	ت : خالد أبو اليزيد
٣٧٦ – الغضب وأحلام السنين	نخبة	ت : إدوار الخراط
٣٧٧ – تاريخ الأدب فى إيران جـ٤	على أصغر حكمت	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٧٨ – المسافر	محمد إقبال	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٧٩ – ملك فى الحديقة	سنيل باث	ت : جمال عبد الرحمن
٣٨٠ – حديث عن الخسارة	جونتر جراس	ت : شيرين عبد السلام
٣٨١ – أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	ت : رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢ – تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	ت : أحمد محمد نادى
٣٨٣ – هدية الحجاز	محمد إقبال	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٣٨٤ – القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	ت : إيزابيل كمال
٣٨٥ – مشترى العشق	محمد على بهزادراد	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٨٦ – دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ت : ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧ – أغنيات وسوناتات	چون دن	ت : بهاء چاهين
٣٨٨ – مواعظ سعدى الشيرازى	سعدى الشيرازى	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٨٩ – من الأدب الباكستانى المعاصر	نخبة	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٣٩٠ – الأرشيفات والمدن الكبرى	نخبة	ت : عثمان مصطفى عثمان
٣٩١ – الحافلة الليلكية	مايف بينشى	ت : منى الدروبى
٣٩٢ – مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانخا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٣٩٣ – فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	ت : زينب محمود الخضيرى
٣٩٤ – القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	ت . هاشم أحمد محمد
٣٩٥ – آلام سياوش	إسماعيل فصيح	ت : سليم حمدان
٣٩٦ – السافاك	تقى نجارى راد	ت :محمود سلامة علاوى
٣٩٧ – نيتشه	لورانس جين	ت :إمام عبد الفتاح إمام
٣٩٨ – سارتر	فيليب تودى	ت :إمام عبد الفتاح إمام
٣٩٩ – كامى	ديفيد ميروفتس	ت :إمام عبد الفتاح إمام
٤٠٠ – مومو	مشيائيل إنده	ت : باهر الجوهرى
٤٠١ – الرياضيات	زيادون ساردر	ت : ممدوح عبد المنعم
٤٠٢ – هوكنج	ج . ب . ماك ايفوى	ت : ممدوح عبد المنعم
٤٠٣ – ربة المطر والملابس تصنع الناس	تودور شتورم	ت : عماد حسن بكر
٤٠٤ – تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ت : ظبية خميس
٤٠٥ – إيزابيل	أندريه جيد	ت : حمادة إبراهيم
٤٠٦ – المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٤٠٧ – الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	أقلام مختلفة	ت : طلعت شاهين
٤٠٨ – معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	ت : عنان الشهاوى
٤٠٩ – انتصار السعادة	برتراند راسل	ت : إلهامى عمارة

٤١٠- خلاصة القرن	كارل بوبر	ت : الزواوى بغورة
٤١١ - همس من الماضى	جينيفر آكرمان	ت : أحمد مستجير
٤١٢ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج٢)	ليفى بروفنسال	ت : نخبة
٤١٣ - أغنيات المنفى	ناظم حكمت	ت : محمد البخارى
٤١٤ - الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	ت : أمل الصبان
٤١٥ - صورة كوكب	فريدريش دورنيمات	ت : أحمد كامل عبد الرحيم
٤١٦ - مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	ت : مصطفى بدوى
٤١٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٥	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٩١١٦ / ٢٠٠٢

المجلس الأعلى للثقافة

A HISTORY OF MODERN CRITICISM 1750 - 1950

RENE WELLEK

يحدد الناقد الأمريكى المعاصر رينيه ويليك مهمة النقد الأدبى بأنها دراسة للأدب بوصفه ظاهرة جمالية لها طابعها الخاص ، فالعمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، أو تأملاً فلسفيًا ، فالأدب قائم على الإلهام والخيال . ومن هنا يجب أن يبحث النقد عن النظرية الأدبية التى تلهم العمل الأدبى .

وكتاب رينيه ويليك «تاريخ النقد الأدبى الحديث» : (١٧٥٠ - ١٩٥٠) والذى يقع فى ثمانية مجلدات ، واستغرق تأليفه سبعة وثلاثين عاما ، يتابع رحلة النقد الأدبى فى تشابكاته مع علم الجمال والفلسفة ، بحثًا عن النظرية الأدبية ، وغير غافل عن التطبيقات النقدية . وسوف تصدر الترجمة العربية الكاملة فى ثمانية مجلدات هى : (١) أواخ
القرن الثامن عشر ، (٢) العصر الرومانسى ، (٣) عصر التحو
(٤) أواخر القرن التاسع عشر ، (٥) النقد الإنجليزى (١٩٠٠ - ١٩٥٠
(٦) النقد الأمريكى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٧) النقد الألمانى والرو
وأوربا الشرقية (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٨) النقد الفرنسى والإيط
والإسبانى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

الغلاف/ عماد حليم